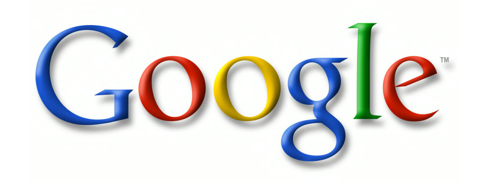
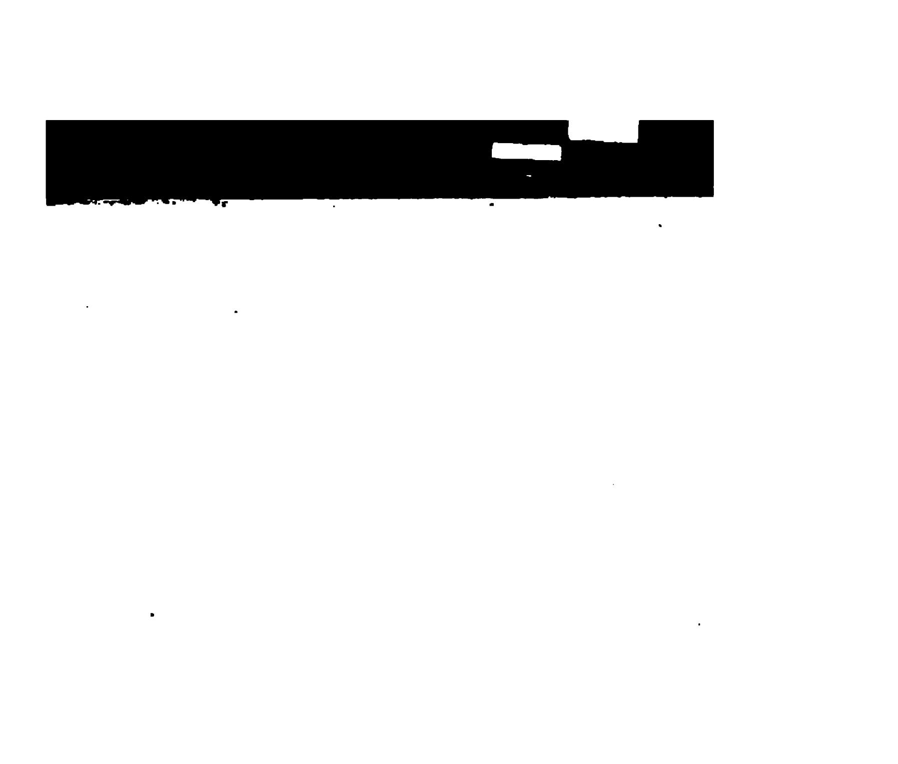





LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSIT



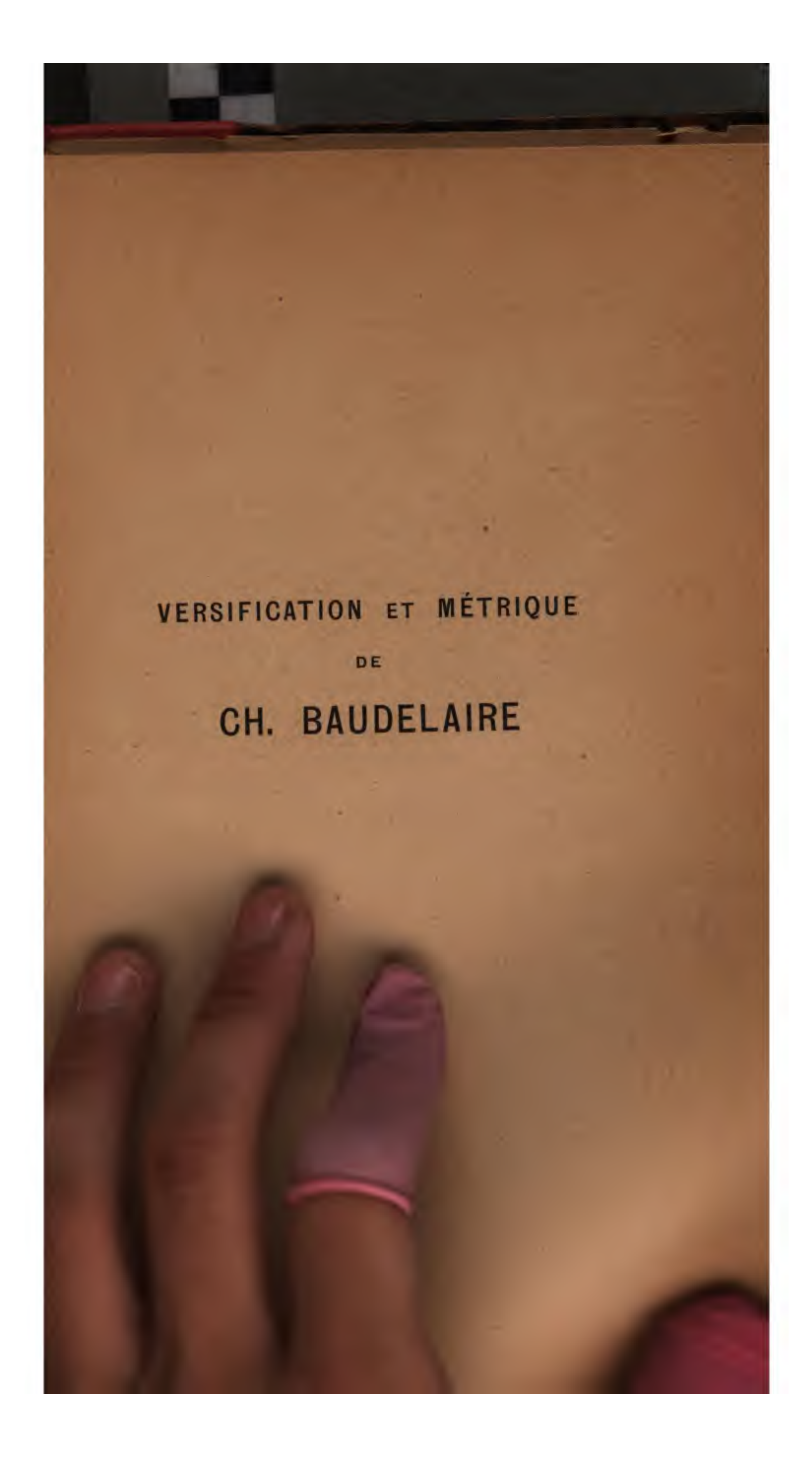








[redacted]


VERSIFICATION ET MÉTRIQUE
DE
CH. BAUDELAIRE

COULOMMIERS
Imprimerie Paul BRODARD.



ALBERT CASSAGNE

DOCTEUR ÈS LETTRES

VERSIFICATION ET MÉTRIQUE

DE

CH. BAUDELAIRE

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

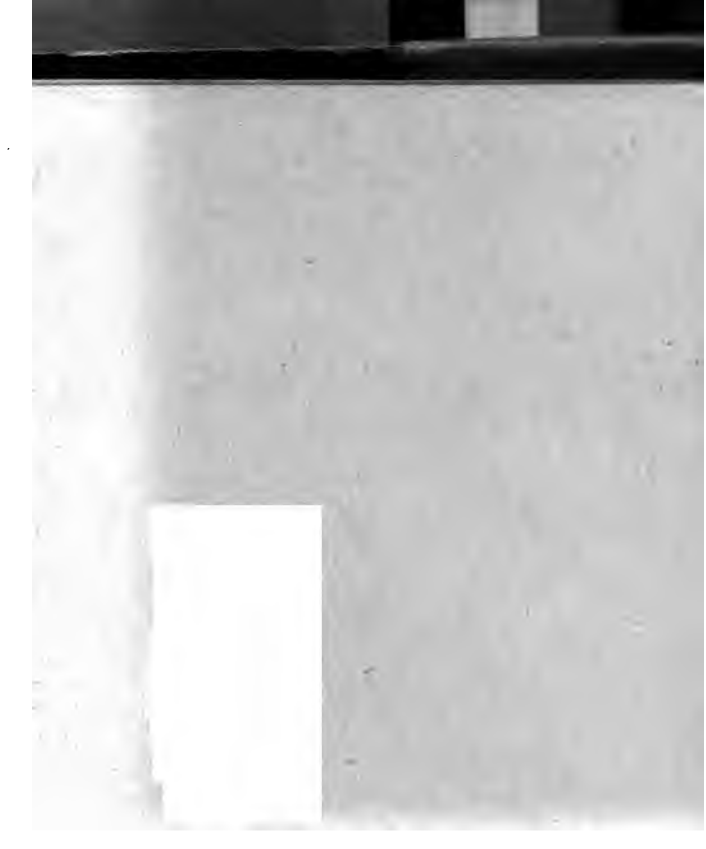
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1906



À MA FEMME

Affectueusement



AVANT-PROPOS

Tout le monde sait que l'œuvre de Baudelaire a donné lieu à des polémiques passionnées. En son temps et après sa mort, pendant de longues années, le poète n'a compté qu'un bien petit nombre d'admirateurs. On l'a peu compris et passablement décrié. Aujourd'hui, on trouve communément exprimée par des personnes d'une extrême finesse de jugement l'opinion qu'il est « l'un des cinq ou six grands poètes du XIXe siècle [1] ». On ne trouvera ici, bien entendu, aucun écho des polémiques passées. J'ai fait de mon mieux pour éviter tout parti pris, aussi bien d'apologie que de dénigrement, et je n'ai nullement cherché à donner à Baudelaire plus d'importance qu'il n'en a.

D'autre part il est arrivé souvent que les sympathies ou les admirations qui se sont manifestées, ont pris, même intelligentes et sincères, un air d'ésotérisme propre à mettre en éveil la défiance des lettrés moins avertis. Restreint au point de vue spécial que j'ai envisagé, j'ai tâché de dire simplement ce qui m'est apparu.

1. Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 1re série, 1904, p. 370.

J'ai voulu, en me plaçant au seul point de vue de la forme versifiée, fixer, je ne dis pas le rang, mais la place occupée par Baudelaire au milieu des poètes de son temps, déterminer les influences qu'il a subies et les tendances qu'il a représentées.

Baudelaire est un parnassien qu'il serait peut-être plus convenable, eu égard aux dates [1], de qualifier simplement de romantique; romantique ou parnassien, c'est un poète qui se soumet à des règles trop rigides pour lui, mais en gardant au cœur un désir persistant d'émancipation, désir le plus souvent refoulé et contenu, mais qui n'en perce pas moins en beaucoup d'endroits où le révèlent certains tâtonnements. Ce qui le caractérise, ce qui le rend intéressant comme versificateur, c'est justement cette aspiration vers une facture plus libérée, qu'il s'agissait d'étendre du genre comique, où la réalisait Th. de Banville, au genre sérieux; c'est un prosaïsme, un réalisme, pour lequel l'œuvre poétique de Sainte-Beuve a pu lui fournir quelques indications; — c'est aussi une tendance à adoucir, avant Verlaine, la dure plastique parnassienne en la pénétrant d'éléments musicaux par l'allitération, par la répétition des sons ou de divers éléments métriques.

Je ne me dissimule pas que ceux des amis de Baudelaire qui voudront bien feuilleter ce petit livre en ressentiront probablement une impression d'incomplet. Ils n'y

1. « En ce temps-là (1845), la plupart des pièces imprimés dans le volume des *Fleurs du Mal* étaient faites; et douze ans plus tard, le poète, en les publiant, n'eut rien à y changer. Il fut prématurément maître de son style et de son esprit. » (Asselineau, *Vie de Baudelaire*, p. 5.)

trouveront qu'une petite partie du poète, non sa pensée, non son sentiment si pénétrant, non pas même beaucoup de modes d'expression qui ne rentrent pas dans la versification. Je m'en excuse. Ceci ne prétend être que la description aussi précise que possible, mais forcément un peu sèche, d'un instrument qui n'était pas parfait, mais qui fut original, comme le fut l'œuvre à laquelle il servit.

VERSIFICATION ET MÉTRIQUE

DE

CH. BAUDELAIRE

I

LA RIME

Le dogme de la rime riche et ses théoriciens, W. Ténint et Th. de Banville; influence exercée sur Baudelaire; les rimes de Baudelaire; le bout-rimé et la composition poétique. — La rime variée; médiocrité à cet égard des rimes de Baudelaire.

Il est impossible de ne pas commencer par des observations sur la rime cette étude sur la versification et la métrique de Baudelaire.

L'époque où Baudelaire composait ses premières poésies et se constituait sa poétique particulière (1840-1850), était justement celle où s'établissait tyranniquement le dogme de la rime riche obligatoire, et surtout, ce qui est plus important encore, le dogme parent de la rime « seul générateur du vers français ».

La théorie avait été affirmée déjà auparavant avec plus d'enthousiasme que de précision par Sainte-Beuve, dans la pièce célèbre *A la Rime* qui fait partie, comme on sait, des *Poésies de Joseph Delorme* (1829) :

Rime, qui donne leurs sons
Aux chansons,
Rime, *l'unique harmonie*
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie....

Malgré pas mal de protestations, dont quelques-unes fort qualifiées comme celles de Musset[1], c'était devenu un des articles principaux, sinon le principal de la nouvelle doctrine poétique. Les poètes s'y conformaient de plus en plus, au grand scandale des critiques restés plus ou moins fidèles aux formes classiques. « Il est facile de voir, écrivait ainsi Gustave Planche[2], que M. Hugo, pour disposer de la rime, accepte de son esclave des conditions humiliantes. La rime consent à lui obéir, et ne se laisse jamais appeler deux fois; mais elle prescrit à M. Hugo d'abandonner sa pensée à la première sommation;... dès qu'il l'invoque, elle arrive, mais elle chasse l'idée qu'elle devait encadrer. »

C'était bien autre chose chez les jeunes poètes à leurs débuts.

Théodore de Banville, qui devait être le principal représentant et propagateur de la doctrine, en attendant qu'il s'en constituât le théoricien, commençait par la mettre en application dans *les Cariatides* (1842), dans *les Stalactites* (1846), bien plus encore dans les *Odes funambulesques* dont les premières paraissaient dans *la Silhouette*[3], en 1845 et 1846. Son dessein était, écrira-t-il plus tard[4], « d'imaginer une nouvelle langue comique versifiée... qui procéderait du véritable génie

1. Les Muses visitaient sa demeure cachée,
Et quoiqu'il fit rimer *idée* avec *fâchée*,
On le lisait...

(Mardoche, II, III (1829.)

2. A propos de *La Cloche* (*Chants du Crépuscule*), *Revue des Deux Mondes*, 1838.

3. *La Silhouette*, hebdomadaire, parut du 20 décembre 1844 au 3 septembre 1850.

4. Préface de la 2e édition des *Odes funambulesques*, 1859.

de la versification française en cherchant dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques ».

En effet il est permis de croire que le succès de ces essais de jeunesse, à l'origine simples jeux d'esprit, eut sur le développement ultérieur du poète une influence prépondérante. Dans l'ensemble de son œuvre, les *Odes funambulesques* ont un caractère essentiel. Là, c'est bien, indubitablement, l'inattendu des rencontres de mots mises par la rime ultra-riche en une lumière éclatante qui constitue le comique :

Puisque tout ce qui cause
Dit que la croix
Fut offerte sans cause
A Delacroix....

Puisque sous les étoiles
L'univers n'est
Pas encombré des toiles
Que fait Vernet[1]....

De ce que, dans ces pièces où son incroyable facilité se jouait des difficultés, le comique résultait de la rime, et de la rime uniquement, Th. de Banville en vint insensiblement à conclure, influencé d'ailleurs par les idées qui flottaient dans l'air autour de lui, et par une généralisation imprudente, que c'était la rime qui faisait la poésie, théorie qu'il devait développer plus tard tout au long dans son *Petit traité de poésie française* (1872).

Mais, bien avant, le dogme de la rime riche avait trouvé son théoricien en Wilhelm Ténint, dont le livre, *Prosodie de l'École moderne*, paraît en 1844, appuyé d'une *Lettre-Avant-propos* de Victor Hugo et d'une *Préface* d'Émile Deschamps. Pour quiconque veut étudier l'évolution subie à cette époque par la forme poétique, c'est l'ouvrage capital. Assez longtemps

1. *Nommons Couture!* (*Odes funamb.*) — On pourra consulter, pour le classement des rimes de Banville : H. Grein, *Studien über den Reim bei Th. de Banville*, Kiel, 1903.

après (1863), Ducondut, se proposant de réfuter celui qu'il appelle « le professeur romantique », écrira en propres termes : « Si l'on s'étonnait de nous voir attaquer un livre déjà vieux de vingt ans, nous répondrions que, depuis sa publication, aucune autre œuvre analogue n'a paru; nous discutons, non quelques pages oubliées d'un auteur disparu, mais un système bien vivant, bien actuel, mis en pratique chaque jour[1] ».

Or W. Ténint, après avoir défini la rime riche[2], déclare que, « une fois le métier acquis, la rime riche vient en aide au poète[3] », que « les vers se font par la rime[4] », et finalement que « la rime est le seul générateur du vers français[5] ». Quant aux rimes trop riches qui reproduisent trois ou quatre syllabes, s'il recommande de les éviter, « ce n'est pas que de telles rimes, rencontrées par hasard, ne soient gracieuses », c'est seulement parce que l'abus en serait fatigant[6].

Toutes théories dont on trouve la démonstration dans son ouvrage et dont on pourra aller chercher le complet développement dans le *Petit Traité* de Th. de Banville.

C'est pour en faciliter l'application pratique que Napoléon Landais et Barré composent leur *Dictionnaire des rimes françaises*[7]. C'est « un ouvrage neuf, disent-ils dans leur Avertissement, parce que les Dictionnaires antérieurs n'indiquaient que les rimes suffisantes, tandis que celui-ci classe les mots en tenant compte de la consonne d'appui qui fait la rime riche ». Et leur Dictionnaire est précédé d'un petit Traité de Versifi-

1. Ducondut, *Examen critique de la versification classique et romantique*, 1863, p. 175.
2. « La rime riche consiste, on le sait, dans la parfaite conformité de la dernière syllabe pour le vers masculin, et des deux dernières, en comptant la syllabe sourde, pour le vers féminin. » W. Ténint, *Prosodie de l'École moderne*, p. 90.
3. *Id.*, p. 89.
4. *Id.*, p. 128.
5. *Id.*, p. 101.
6. *Id.*, p. 98.
7. Deuxième édition, 1853.

cation, composé, ils prennent soin de le déclarer, d'après les meilleurs ouvrages de ce genre, et notamment d'après W. Ténint.

Telles étaient les influences au milieu desquelles Baudelaire se développait, docile en particulier à celle de Sainte-Beuve et à celle de Th. de Banville.

Dès le collège, Sainte-Beuve l'avait enthousiasmé. A peine émancipé, vers 1843 ou 1844, il avait envoyé au critique, avec l'expression de sa plus vive admiration, quelque quatre-vingts vers de sa façon, en lui disant la grande influence que son œuvre poétique avait exercée sur lui :

> Mûri par vos sonnets, préparé par vos stances,...
> J'emportai sur mon cœur l'histoire d'Amaury[1]....

et plus tard, en 1862, il se dira encore « l'amoureux incorrigible des *Rayons jaunes* et de *Volupté*[2] ».

Nous aurons à revenir plus loin sur cette influence. En ce qui concerne la rime, elle fut loin d'égaler celle de Th. de Banville.

Baudelaire a noté lui-même[3] la grande impression et l'étonnement que lui firent éprouver *les Cariatides*, en 1842, sentiments qu'il a d'ailleurs exprimés dans la pièce XVI des *Fleurs du Mal*, à Théodore de Banville, datée elle-même de 1842. Comme Th. de Banville lui rendait cette admiration[4],

1. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, édit. Crépet, p. 233.
2. *Id.*, p. 258.
3. Cf. la *Notice* sur Th. de Banville qu'il écrivit pour l'Anthologie des poètes français de Crépet, au tome IV, 1862. — Cette admiration est du reste confirmée par Asselineau, son ami : « Il avait conçu pour Th. de Banville, dès l'apparition des *Cariatides*, une sincère admiration. » (*Vie de Baudelaire*, p. 25-26.)
4. Dans la Préface des *Odes funambulesques* (1857), Th. de Banville cite, parmi les maîtres dans l'art de versifier, Baudelaire à côté de Hugo, de Lamartine, de Vigny, de Musset, de Barbier et de Th. Gautier (p. 13).

des liens étroits d'estime et d'amitié s'étaient établis de bonne heure entre les deux poètes.

Or à ce moment Baudelaire commençait à se faire connaître comme un poète de talent et d'avenir, et sa réputation se répandait parmi les jeunes gens qui s'occupaient de poésie[1]. « En ce temps-là (1843-44), dit Asselineau, son biographe et ami, la plupart des pièces imprimées dans le volume des *Fleurs du Mal* étaient faites, et, douze ans plus tard, le poète, en les publiant, n'eut rien à y changer[2]. »

C'était l'époque où il habitait l'île Saint-Louis, mais non pas encore l'hôtel Pimodan où Th. Gautier fit sa connaissance en 1849; où il récitait à Charles Cousin[3] les strophes de *A une mendiante rousse*, une de ses plus anciennes pièces :

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté[4]....

Ce fut le succès de son *Salon de 1845* qui lui ouvrit *le Corsaire-Satan*, qui avait succédé en 1844 au *Corsaire*, et où d'ailleurs il n'écrivit guère. Mais ce fut là, dans les bureaux du journal, qu'il se lia avec Th. de Banville, liaison rendue facile par la préexistence de leur mutuelle admiration, comme avec Ernest Prarond et Gustave Le Vavasseur, tous poètes de rime richissime.

C'est Le Vavasseur qui, dans une *Epître* à Prarond (1845) sur la Rime :

Rime chère au poète, emblème virginal
Qui viens au bout du vers sonner l'accord final....

1. Cf. la *Notice* de Th. Gautier sur Baudelaire (début).
2. Asselineau, *Vie de Baudelaire*, p. 5. De fait, la publication des *Fleurs du Mal* était annoncée déjà sur la couverture du *Salon de 1846*, sous le titre des *Lesbiennes*. (*Ibid.*, p. 55.)
3. *Ch. Baudelaire; Souvenirs, correspondance, bibliographie*, p. 9.
4. *Fleurs du Mal*, CXII. On remarquera la correction et la richesse des rimes dans toute la pièce. — On pourra faire la même observation au sujet

disait d'elle :

. . . . Quand on en médit,
Chez les gens du métier on n'a guère crédit....
Il ferait bon vraiment trouver ses grâces minces,
Radieuse qu'elle est des faveurs de nos princes,
Qui tous ont avoué leur amour, hormis un,
Qui pour sa Henriette a trop fait le Lauzun ;
Si l'auteur de Mardoche a, de façon traîtresse,
Médit des torts cachés de sa belle maîtresse....
Et qu'aucun jusqu'ici n'ait osé l'en maudire,
C'est que lui seul peut-être il pouvait en médire[1]....

Il la célébrait sur tous les tons, disant gentiment :

La rime est une esclave
Qui de Dame Raison
Fait le ménage et lave
La petite maison.

La maîtresse est hargneuse
Et du soir au matin
La vieille besogneuse
Met de l'eau dans son vin.

La servante est folâtre,
Et dérobe au tonneau
Le vin de la marâtre
Qu'elle met dans son eau[2]....

Dès 1845, Baudelaire avait collaboré avec Th. de Banville, Vitu et Pierre Dupont, autre nom que nous retrouverons, pour une amusette. Il s'agissait d'organiser une mystification littéraire en composant une parodie de tragédie classique :

de la pièce LXIII, *A une dame créole*, qui serait encore plus ancienne et qui remonterait à 1841. (Cf. le Prince Ouroussoff, *le Tombeau de Baudelaire*, p. 27.)

1. G. Le Vavasseur, *Poésies fugitives*, 1846.

2. Le Vavasseur, *Farces et Moralités*, 1847. — Il faisait des jeux de rimes à la Banville :

Ils faisaient festins de cirons,
Se régalaient de moucherons
Comme les hirondelles
Et pour tromper leurs appétits
Chantaient en faisant de petits
Ronds d'ailes.

(*Timbale Milanaise*, dans les *Poésies choisies*, Lemerre.)

Sapho, qu'on attribuait à Arsène Houssaye et que censément Rachel devait jouer[1].

En 1846 Baudelaire collabore encore avec Th. de Banville aux *Causeries* du « Tintamarre » (du 1er septembre 1846 à mars 1847)[2].

Or, pour tout ce groupe de poètes, en matière de forme poétique, la rime était la grande affaire, et Baudelaire partageait les idées de ses amis. Préparant une Préface pour les *Fleurs du Mal* il écrira dans ses notes : « Pourquoi tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque[3]... », comme un homme pour qui la rime est la clef de toute versification.

Nous allons voir que la richesse et la correction de ses rimes montrent d'autre part combien il avait subi l'influence du milieu poétique où il se développait.

∴

Si, comme il est logique et rationnel de le faire, on fait consister la rime dans l'homophonie aussi absolue que possible, non seulement des voyelles toniques, mais encore de toutes les consonnes prononcées qui suivent la tonique, ou, si la tonique est finale, de la consonne qui la précède, Baudelaire rime excellemment.

Des rimes faibles ou médiocres, comme *couteau* et *troupeau*, 32[4] — *repos*, *rideaux*, 149 — *debout*, *dégoût*, 141 — *beaux*, *rameaux*, 143 — *désaltéré*, *pré*, 135 — *ensorcelé*, *clé*, 106 — *infernaux*, *rideaux*, 135 — *perdus*, *vertus*, 115 — *sus-*

1. Un fragment de l'œuvre apocryphe parut dans *le Corsaire-Satan* du 25 novembre 1845. (Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Crépet, p. CI.)
2. Cf. De la Fizelière et Decaux, *Bibliographie de Baudelaire*, p. 6.
3. Baudelaire-Crépet, *op. cit.*, p. 9.
4. Les chiffres renvoient toujours au numérotage des pièces dans l'édition définitive des *Fleurs du Mal*. Paris, Calmann Lévy, 1898. — Les pièces qui ne figurent que dans le recueil des *Épaves* recevront une indication spéciale.

pendu, vertu, 129 — se trouvent, mais sont rares chez Baudelaire.

Même si l'on s'en tient à l'exigence classique de la rime satisfaisant à la fois l'œil et l'oreille, il rime encore de façon à contenter les plus difficiles, et le nombre des infractions aux règles que l'on rencontre chez lui est tout à fait minime.

Sa faute la plus grave, peu fréquente d'ailleurs, consiste à faire rimer une longue avec une brève. On relèvera, comme défectueuses à ce point de vue, les rimes suivantes :

Pâle, opale, 52, 67 ; — *passe, place,* 69 ; — *âme, dictame,* 70 ; — *fête, parfaite,* 85 ; — *femmes, âmes,* 115 ; — *grimace, passe,* 95 ; — *caisses, maîtresses,* 119 ; — *femme, pâme,* 56, 46 ; — *lâche, tache* (Préface) ; — *âme, lame,* 14 ; — *courbettes, bêtes,* 79 ; — *espace, casse,* 103 ; — *épaisse, cesse,* 85.

Les exemples assez nombreux de rimes semblables qu'on trouve chez les classiques, et même chez V. Hugo ou chez Leconte de Lisle, ne sont pas une excuse recevable, l'erreur portant ici sur la voyelle tonique dont la consonance fait le fond de la rime.

Moins grave, mais grave encore est la faute qui provient de la dissonance des consonnes qui suivent la tonique, faute par laquelle la rime se réduit à n'être plus qu'une simple assonance. Faute rare d'ailleurs chez Baudelaire. On relèvera cependant :

Maudits, De Profundis, 81 ; — *vous, tous,* 85, 41 ; — *tous, nous,* 61 ; — *Jésus, Crésus,* 89 ; — *lits, lys,* 112 ; — *Vénus, nus,* 123 ; — *m'intimidas, Midas,* 83 ; — *hiver, s'élever,* 76 (faute atténuée par la liaison avec la voyelle initiale du vers suivant : *s'élever — Au bruit des carillons...*). — Mais *aimer, mer,* 6, est une pure rime normande, sans excuse.

Il est à remarquer d'ailleurs que cette règle est continuellement violée par les classiques, aussi bien que par les poètes du XIXe siècle. (Racine fait rimer *Antiochus* et *vaincus* ; V. Hugo, *Paphos* et *faux, lys* et *pâlis,...* etc.).

Mentionnons en passant que certains théoriciens interdisent sans raison de faire rimer les mots qui se terminent en t, d, c avec des mots qui ne se termineraient pas par ces mêmes consonnes, même si elle ne se prononcent pas (Quicherat). Dans Baudelaire, *d'or* et *s'endort*, 54 — *Satan* et *attend*, 55 — *froid* et *effroi*, 65 — *palissant* et *sang*, 143, sont des rimes excellentes, bien meilleures que *rançon* et *raison*, 98 — *morceau* et *roseau*, 85 — *assassin* et *voisin*, 85 — *sang* et *agonisant*, 90, qui sont des rimes, non pas incorrectes, mais pauvres, à cause de la non homophonie de la consonne d'appui dans ces rimes masculines.

Quant aux prescriptions qui règlent la succession des rimes, Baudelaire a observé la principale, celle qui concerne l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines[1].

L'autre, moins absolue, qui interdit l'assonance des rimes successives, comme produisant une monotonie peu agréable, semble lui avoir coûté un peu plus à observer; il l'a quelquefois transgressée en vue de produire des effets de monotonie voulus. Ainsi, dans la courte pièce 78, intitulée *Spleen*, qui ne compte que 12 rimes, les 2 premières (*ans*, *bilans*; *romances*, *quittances*), et les 5e, 6e, 7e, 8e, 9e (*vers*, *chers*; *fanées*, *surannées*; *Boucher*, *débouché*; *journées*, *années*; *incuriosité*, *immortalité*) assonnent entre elles. L'effet produit est une forte impression de monotonie en rapport avec le sujet de la pièce.

Il y a dans *les Fleurs du Mal* plus d'un exemple de rimes successives assonant entre elles. Dans *le Vin de l'Assassin* (130) le son aigu *ir* revient ainsi 4 fois de suite (*déchire*, *assouvir*, *tenir*, *dire*), peut-être pour exprimer une acuité

1. Il y a lieu cependant de signaler la pièce 51, *Ciel brouillé*, dont toutes les rimes sont masculines (*couvert*, *vert*, *cruel*, *ciel*, *voilés*, *ensorcelés*, *tord*, *dort*, *horizons*, *saisons*, *mouillé*, *brouillé*, *climats*, *frimas*, *hiver*, *fer*). Il semble, après examen de la pièce, qu'il n'y ait pas là recherche d'un effet voulu et précis, et que ce ne soit qu'une occasionnelle manifestation d'indépendance à l'égard d'une tradition excessive, mais trop universellement acceptée pour être rejetée.

particulière de sensation qui conviendrait assez bien à cet endroit.

En d'autres passages (141 : *pâture*, *mur*, *impur*, *pourriture*; 21 : *fleuve*, *soucieux*, *abreuve*, *yeux*; 104 : *tranquille*, *voici*, *ville*, *souci*, *vile*, *merci*, *servile*, *ici*) il semble que l'on n'ait affaire qu'à de simples négligences.

Ces sortes de rimes produisent un peu l'effet des rimes redoublées dont Baudelaire n'a pas usé, et au sujet desquelles Voltaire donnait à Chaulieu le conseil suivant : « Défiez-vous un peu de ces rimes redoublées; elles ont l'air de la facilité, elles soutiennent l'harmonie, elles charment l'oreille, mais il faut qu'elles disent quelque chose à l'esprit; sans quoi ce n'est plus qu'un abus de la rime[1] ».

Mais, à elle seule, la constatation de cette correction ne suffirait pas à donner une idée suffisante des rimes de Baudelaire.

La rime riche selon W. Ténint et Th. de Banville, c'est-à-dire la rime pourvue de la consonne d'appui, n'est qu'un minimum que le poète dépasse le plus souvent qu'il peut, de façon à rimer par deux et même par trois syllabes, en assurant l'homophonie des voyelles et des consonnes, ou au moins, à défaut de l'homophonie de toutes les consonnes, celle des voyelles.

Il y a dans Baudelaire une très grande quantité de vers qui riment ainsi

Par les deux dernières voyelles prononcées, tels que :

Clavicules, *ridicules*, 121; — *efforts*, *les forts*, 121; — *offusqués*, *musqués*, 121; — *archer*, *marcher*, 2; — *seulement*, *brusquement*, 6; — *panique*, *satanique*, 17; — *enchanteresse*, *chasseresse*, 63; — *colère*, *polaire*, 57; — *pantelant*, *ruisselant*, 58; — *rachats*, *crachats*, 58; — *mouillé*, *brouillé*,

1. *Temple du Goût*, cité par Quicherat, *Traité de versification française*, p. 441.

51, 54; — *climats, frimas*, 51; — *la moire, armoire*, 53; — *la mer, amer*, 57, 93; — *soyez mère, éphémère*, 57; — *méchants, alléchants*, 59; — *paresse, caresse*, 59; — *amoureuses, langoureuses*, 59; — *apaiser, baiser*, 59; — *guérie, Sibérie*, 59; — *attitudes, solitudes*, 68; — *lésine, gésine*, 127; — *les pleurs, les fleurs*, 90; — *des arbres, des marbres*, 91; — *années, surannées*, 111, 104; — *magiques, léthargiques*, 96; — *platanes, bananes*, 92; — *souterrain, airain*, 86; — *odeurs, rôdeurs*, 92; — *rangés, étrangers*, 69; — *nous viennent, souviennent*, 79; — *la vie, ravie*, 85; — *souris, pourris*, 80; — *des grèves, mes rêves*, 84; — *mille ans, bilans*, 78; — *étoiles, ses toiles*, 72; — *étoiles, des toiles*, 81; — *année, condamnée*, 72; — *fanées, surannées*, 78; — *déduit, réduit*, 112; — *la barre, gabarre*, 114; — *exercée, transpercée*, 115; — *novices, vos vices*, 115; — *rimeurs, primeurs*, 112; — *mutins, lutins*, 112; — *rousseur, douceur*, 112; — *automnes, monotones*, 108; etc.

Par les deux dernières syllabes, voyelles et consonnes :

Octogénaires, congénaires, 115; — *éternel, maternel*, 1; — *épouvantement, vêtement*, 5; — *des astres, désastres*, 22, 151; — *bucoliques, mélancoliques*, 133; — *orageux, courageux*, 22; — *marins, tamarins*, 92; — *Boucher, débouché*, 78; — *et forts, efforts*, 75; — *en fer, enfer*, 83; — *ratatinées, destinées*, 115; — *hérédité, fécondité*, 5; etc.

Par les trois dernières voyelles prononcées :

Nous avons, nous savons, 89; — *et la joue, et la roue*, 105; — *ridicule, lui circule*, 101; — *très parée, préparée*, 99; — *par milliers, familiers*, 81; — *enfumée, enrhumée*, 77; — *tamariniers, mariniers*, 23; — *atrocité, ô cité*, 116; — *humanité, insanité*, 121; — *mystérieuse, sérieuse*, 59; — *bombés et clairs, des éclairs*, 53; — *austérité, vérité*, 9; etc.

Et « quant aux mots, dit Th. de Banville[1], qui, tout à fait

1. Th. de Banville, *Petit Traité de Poésie française*, p. 71.

différents l'un de l'autre pour le sens, offrent exactement le même son pour l'oreille, ils s'accouplent excellemment, même dans le genre sérieux, mais surtout dans le comique où l'on en tire d'admirables effets ». C'était aussi l'avis de Baudelaire chez qui on trouve, se rencontrant à la rime :

Large (substantif) et *large* (adjectif), 53; — *mur* (subst.) et *mûr* (adj.), 88, 115; — *fin* (subst.) et *fin* (adj.), 68; — *Marguerite* (nom propre) et *marguerite* (nom commun), 66; — *vague* (subst.) et *vague* (adj.), 30; — *tombe* (verbe) et *tombe* (subst.), 128; etc.

Ce n'est pas tout. « La rime, dit Ténint, est le générateur du vers.... Les vers se font par la rime. » Avec un tel souci de la rime riche, on se l'explique. Les exigences de l'homophonie limitent si extraordinairement le choix des rimes riches et surtout des rimes très riches que le poète a quelquefois l'air de se livrer à l'exercice des bouts-rimés, et que l'effet, comme dans le bout-rimé, tend à résulter d'une part du sentiment de l'habileté déployée pour vaincre la difficulté, et, d'autre part, des rapprochements imprévus de mots et d'idées que suggère la rime imposée. Soit par exemple les deux quatrains du sonnet *Sed non satiata* (27) :

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,

Je préfère au Constance, à l'opium, au Nuits,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane;
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

Supposons, comme il est probable, que les deux premiers vers du sonnet sont venus les premiers, et, pour nous borner, ne considérons qu'une des deux rimes, la rime *havane*. Comme les deux quatrains d'un sonnet s'écrivent sur deux

rimes, il y avait à trouver trois autres mots pour rimer avec *havane*. Un poète qui se serait contenté de la rime suffisante *ane* aurait eu à sa disposition environ 160 mots [1]; voulant la rime riche *vane*, il n'avait plus le choix qu'entre 7 mots; et pour la rime ultra-riche *avane*, il ne lui restait plus que 3 mots tout juste : *caravane, savane, pavane*; dès lors il ne pouvait plus être question de choix et le poète avait bien à écrire une sorte de bout-rimé sur les trois mots ci-dessus. Il conservait cependant la liberté de placer les mots à la rime dans l'ordre qui lui convenait, mais encore dans la mesure où le lui permettaient la règle de l'alternance des rimes masculines et féminines et la règle particulière du sonnet, cette dernière en admettant qu'il voulût bien l'observer.

De là, quand le poète s'appelle Baudelaire, des vers comme ceux-ci :

> L'élixir de ta bouche où l'amour se *pavane*...
> Quand vers toi mes désirs partent en *caravane*....

dont le charme original résulte en partie de la petite surprise que procurent l'inattendu de l'image et le contournement de la pensée sous l'influence de la contrainte.

On arriverait à des résultats analogues en étudiant à ce point de vue la composition de plusieurs autres pièces de Baudelaire, surtout des sonnets, où l'influence de la rime est naturellement plus considérable. Ainsi des deux quatrains du sonnet *la Muse malade* (7), où les deux rimes génératrices ont été *matin* et *nocturnes*; le caractère de bout-rimé étant surtout sensible en ce qui concerne la rime en *turnes* pour laquelle le dictionnaire ne donne que 6 ou 7 mots en tout, quand il y a 4 fins de vers à constituer [2].

1. D'après le Dictionnaire de Napoléon Landais.
2. On pourra voir encore *Parfum exotique* (23), pour la rime *marine*. La rime suffisante en *ine* donne 440 mots dans Landais; la rime riche en *rine*

C'est ainsi que la rime riche, en restreignant considérablement le nombre des mots susceptibles de se rencontrer au bout du vers, conduit à quelque chose qui ressemble d'autant plus au bout rimé que le poète a affaire à une catégorie de rimes moins nombreuse. Même, quand il s'agit de rimes que le vocabulaire ne fournit qu'en très petit nombre, comme plus haut, on a des pièces véritablement écrites sur bouts rimés. A ces pièces l'imprévu des combinaisons de mots, d'idées, d'images, qui sont le résultat naturel du bout-rimé, peut conférer, quand la main est habile, un caractère piquant d'étrangeté. On sait d'ailleurs qu'un tel caractère n'était pas pour déplaire à Baudelaire[1].

∴

D'autre part, quand le vocabulaire fournit un grand nombre de mots pour une même rime riche ou ultra-riche, il arrive généralement dans notre langue que ces mots sont de même nature, presque tous adjectifs, presque tous substantifs, presque tous verbes, adverbes, etc. « Notre langue, malheu-

n'en donne plus que 56; et avec la rime ultra-riche *arine* on tombe à 6. — En passant on notera à propos de la même pièce l'effet qui consiste à faire se succéder des rimes de richesse croissante en conservant le même son comme point de départ : *climats*, **mâts**; — **ma***rine*, **na***rine*; — *ta***mari***niers*, **mari***niers*.

1. Th. de Banville, reprenant dans son *Petit Traité* la théorie de Ténint sur la rime génératrice, a bien prévu qu'on lui objecterait que cette théorie réduit la versification à une fabrication de bouts-rimés. Il essaie de réfuter l'objection par avance : les bouts-rimés ne sont que la parodie de la poésie et la ressemblance, selon lui, n'est qu'apparente. « Le choix des rimes dictées à la pensée du poète par l'objet même qu'il veut peindre est peut-être la partie la plus importante de son travail. Au contraire, le faiseur de bouts-rimés ayant accepté une série de rimes assemblées au hasard, pour la plupart du temps absurdes, et dont l'assemblage, qui n'a rien de nécessaire, ne figure pas un ensemble d'idées voulu, ne peut que montrer une ingéniosité inutile en inventant, pour joindre les rimes les unes aux autres, des rapports d'idées chimériques » (p. 78). — Mais l'essentiel, dans le bout rimé, est-il que les rimes soient assemblées *au hasard*, ou bien qu'elles soient données *d'abord*? D'ailleurs Banville reconnaît ensuite, ce qui est un peu compromettant, que « pour exécuter cette jonglerie, il faut encore un vrai poète, et des plus habiles ».

reusement, est ainsi faite que certains suffixes ne servent qu'à des mots de même catégorie : *eux*, *al*, *ique*, pour les adjectifs; *ier* pour les substantifs, etc. Par exemple les rimes en *euse* ne se composent que d'adjectifs, sauf peut-être un seul mot : *yeuse*[1]. » De là le retour fréquent à la rime, à moins d'une grande souplesse ou d'une grande fécondité d'invention verbale, de ces mots de même nature qui finissent par produire à la longue une pesante impression de monotonie.

Cet inconvénient n'avait pas échappé aux poètes et aux théoriciens de la nouvelle école. Ténint juge nécessaire de mettre les poètes en garde contre ce danger : « Plus la consonance de deux mots qu'on fait rimer ensemble est complète, et plus le sens et la nature de ces mots sont différents, plus aussi la rime est originale et a de charme. Deux épithètes riment fort mal ensemble, et nous avons vu qu'un mot comme *ami* ne rime pas avec son composé *ennemi* ; mais il y a plus : si *ami* est employé comme épithète (un peuple *ami*), on aura mauvaise grâce à le faire rimer avec *affermi*, par exemple. Deux verbes doivent aussi le plus rarement possible se trouver réunis par la rime; à bien plus forte raison, deux adverbes[2], etc. »

Th. de Banville reprit naturellement ces règles qu'il rendit encore plus rigoureuses, si possible. Elles sont d'ailleurs fondées. Il est évident que, pour produire l'effet de surprise, si léger soit-il, qui est nécessaire pour attirer l'attention sur la fin du vers, les mots qui riment ensemble doivent être aussi différents comme sens et comme qualité qu'ils doivent se ressembler pour le son. De là la proscription des rimes banales, l'interdiction connue de faire rimer un mot avec lui même, ou avec son composé, ou avec son substitut possible (*sujet*, *objet*; *malheur*, *douleur*); ou avec son contraire (*bonheur*, *malheur*); de faire rimer ensemble des mots trop fréquemment

1. Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 213.
2. W. Ténint, *op. cit.*, p. 93.

associés (*gloire*, *victoire*; *ombre*, *sombre*; *songe*, *mensonge*; *lustre*, *illustre*...) toutes rimes trop banales, trop attendues pour frapper suffisamment l'esprit.

Sans doute ces règles doivent être moins absolues que celles qui concernent l'exactitude phonique de la rime, car il faut bien tenir compte des ressources limitées qu'offre la langue, mais, comme elles s'adressent à l'esprit, on doit les considérer comme encore plus importantes. « Ce n'est pas la vulgaire consonne d'appui, dit-on avec raison[1], qui fait la vraie richesse de la rime, c'est la beauté et la force du vocable. »

Or, autant la rime est riche chez Baudelaire au point de vue du son, autant elle est pauvre au point de vue du sens et de la variété. De ce côté Baudelaire est très souvent, est sans cesse en défaut. Chez lui, les rimes banales sont d'une extrême fréquence : *Ténèbres* appelle vraiment trop régulièrement *funèbres* (39, 49, 57, 68, 89, 106, 125, 126, 149, 151...); *mer*, *amer* (2, 14, 56, 57, 81, 93, 151 deux fois dans la même pièce, 136...); *remords*, *mort* (14, 50, 55, 74, 34, 130, 139...); *caresse*, *paresse* (67, 24, 63, 59); *ombre*, *sombre* (6, 38, 135...); *vin*, *divin* (1, 22, 132...); *nocturne*, *taciturne* (27, 7, 120...); *automne*, *monotone* (57, 23, 108); *âme*, *dictame* (42^iv, 39, 70...); *velours*, *lourds* (39^ii, 86, 112), etc.

Plus caractéristique et plus fâcheuse encore chez lui est la régularité avec laquelle les mots de même nature s'appellent à la rime. Baudelaire s'est trop souvent laissé aller à la tentation d'en faire des rimes riches (de sonorité, s'entend), desquelles il était toujours un peu à court.

C'est ainsi qu'une quantité de rimes sont faites d'adjectifs en *ique* : *antiques*, *rythmiques*, 7; — *publiques*, *antiques*,

1. On ajoute : « Ce n'est pas pour avoir fait rimer *tyran* avec *différent* que Voltaire « rime aussi mal que possible », c'est pour avoir éternellement associé des mots où la banalité le dispute à la parenté : *malheureux*, *affreux*; *tumultueux*, *impétueux*; *fureur*, *horreur*, etc. (Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, p. 207 et 212.)

1; — *unique, mystique*, 1; — *symbolique, antique*, 28; — *lubrique, cynique*, 30; — *élastique, électrique*, 35; — *magiques, mystiques*, 68; — *mélancolique, oblique*, 69; — *hérétique, fatidique*, 89; — *satanique, unique*, 106; — *faméliques, lubriques*, 72; — *apocalyptique, épileptique*, 73; — *magiques, léthargiques*, 96; etc.

En *eux* : *neigeux, orageux*, 58; — *orageux, courageux*, 22; — *savoureux, vigoureux*; *chaleureux, heureux*, 23; — *brumeux, écumeux*, 127; — *fangeux, orageux*, 129; — *heureux, amoureux*, 130; — *joyeux, radieux*, 141; — *galeux, frileux*, 77; — *généreux, onéreux*, 5; etc.

En *if* : *primitifs, plaintifs*, 1; — *plaintifs, furtifs*, 64; — *maladif, convulsif*, 101; — *chétif, maladif* 112; etc.

En *ide* : *rapide, perfide*, 32; — *lucide, splendide*, 1; — *limpides, morbides*, 3; — *timide, humide*, 80; — *livide, vide*, 84; — *stupide, livide*, 127; — *stupide, morbide*, 130; etc.

Les substantifs en *té* s'attirent irrésistiblement : *agilité, volupté*, 3; — *tranquillité, férocité*, 1; — *impuretés, voluptés*, 1; — *agilité, anxiété*, 5; — *unité, clarté*, 4; — *hérédité, fécondité*, 5; — *dignité, éternité*, 6; — *austérité, vérité*, 9; — *précocité, maturité*, 16; — *majesté, beauté*, 21; — *liberté, lâcheté*, 32; — *beauté, clarté*, 39[III]; — *autorité, clarté*, 43; — *volupté, capacité*, 50; — *beauté, maturité*, 53; — *beauté, volupté*, 54; — *nudité, beauté*, 112; — *gaieté, bonté*, 61; — *cité, virginité*, 64; — *incuriosité, immortalité*, 78; — *clarté, immortalité*; *vérité, éternité*, 94; — *beauté, éternité*, 117; — *beauté, gravité*, 118; — *humanité, insanité*, 121; — *vérité, beauté*, 122; etc.

Les verbes ne s'attirent pas moins fréquemment, avec naturellement leur temps, leur mode et leur personne :

S'étalait, ruisselait, 46; — *viennent, souviennent*, 79; — *souvient, revient*, 49; — *croyait, noyait*, 39[III]; — *flamboya, noya*, 39[IV]; — *s'épanouir, évanouir*, 30; — *s'allonge, plonge*, 29; — *s'éveille, appareille*, 29; — *révèle, mêle*, 29; — *approfondir, languir*, 12; — *avons, savons*, 89; — *noie, déploie*,

90; — *perce*, *verse*, *berce*, 90; — *flamboient*, *voient*, 103; — *soûleront*, *retentiront*, 105; — *essuient*, *s'enfuient*, 127; — *rôdait*, *s'agitait*, 141; — *confondent*, *répondent*, 4; etc.

Voici, pour appuyer ces remarques, un certain nombre d'observations faites sur plusieurs pièces prises en particulier :

La pièce 5, sur 20 rimes *plates*, ce qui rend l'effet plus sensible, en a 16 faites de mots de même catégorie (substantif rimant avec un substantif, verbe avec un verbe, adjectif avec un adjectif[1], etc.). Proportion des rimes de même nature calculée par rapport au nombre total des rimes de la pièce : *80 p. 100*.

Pièce 21 : sur les 12 premiers vers, 9 se terminent par des adjectifs (*florentines*, *musculeux*, *divines*, *miraculeux*, *mince*, *somptueux*, prince, *voluptueux*, extase, *moqueur*, gaze, *vainqueur*). Proportion pour l'ensemble de la pièce : *55 p. 100*.

Pièce 58 : sur 22 rimes plates, 12 de la même espèce. Proportion : *54 p. 100*.

Pièce 69 (sonnet) : 7 vers sur 14 se terminent par des verbes à la troisième personne du singulier ou du pluriel.

Pièce 70 (sonnet) : 12 vers sur 14 terminés par un substantif. Proportion : *87 p. 100*.

Pièce 73, rimes plates ; sur 7 rimes, 6 de même espèce. Proportion *85 p. 100*.

Pièce 77 (sonnet) : 5 adjectifs et 3 substantifs à la rime dans les 2 quatrains.

Pièce 79, rimes plates : sur 9 rimes, 7 de même nature. Proportion *77 p. 100*.

Pièce 9 (sonnet) : sur les 8 vers des 2 quatrains, 7 se terminent par un substantif.

1. Dans toutes ces observations, le participe, forme adjective du verbe, a été considéré comme un adjectif et non comme un verbe. — On a considéré deux noms propres ou deux noms communs rimant ensemble comme des rimes de même nature ; mais un nom propre et un nom commun rimant ensemble comme des rimes de nature différente.

Pièce 94, rimes croisées : sur 10 rimes, 9 de même nature. Proportion : *90 p. 100.*

Pièce 99 (sonnet) : 2 tercets monorimes, rimant l'un par 3 adjectifs (ou participes passés), l'autre par 3 substantifs. Tous les vers du sonnet se terminent soit par un substantif (8), soit par un adjectif (6).

Pièce 109, rimes plates : sur 10 rimes, 7 de même nature. Proportion : *70 p. 100.*

Pièce 111 (sonnet) : dans les 2 quatrains, 7 substantifs à la rime.

Pièce 119 (rimes plates) : sur 19 rimes, 12 de même nature. Proportion : *64 p. 100.*

Pièce 124 (rimes plates) : sur 11 rimes, 8 de même nature. Proportion : *72 p. 100.*

Pièce 125 (sonnet) : dans les 2 quatrains, 3 verbes à l'indicatif présent, 5 substantifs.

Pièce 126 (rimes croisées) : sur 30 rimes, 21 de même nature. Les 6 premières strophes (de 4 vers) riment toutes par des mots de même espèce. Proportion pour l'ensemble : *70 p. 100.*

Pièce 127 (rimes plates) : sur 14 rimes, 8 de même nature. Proportion : *57 p. 100.*

Pièce 129 (rimes plates) : sur 16 rimes, 11 de même nature. Proportion : *68 p. 100.*

Pièce 130 (strophes de 4 vers) : une strophe rime par 4 verbes assonancés; la précédente par 4 adjectifs.

Pièce 140 (rimes plates) : sur 15 rimes, 12 de même nature. Proportion : *80 p. 100.*

Pièce 150 (sonnet) : dans les 2 quatrains, 7 adjectifs à la rime.

Pièce 24 (strophes de 5 vers sur 2 rimes) : une strophe rime par 3 substantifs et 2 participes passés (*ivresse*, *enfermé*, *caresse*, *paresse*, *embaumé*).

Pièce 23 (sonnet) : à la rime dans les 2 quatrains, 5 adjectifs et 2 verbes à l'indicatif présent.

Pièce 40 (sonnet) : à la rime dans les quatrains, 4 adjectifs rimant ensemble, 4 substantifs rimant ensemble....

Etc.

Quelques observations, faites au même point de vue, et à titre de comparaison, sur les principaux poètes qui furent contemporains de Baudelaire donnent les proportions suivantes :

	NOMBRE DES RIMES EXAMINÉES	NOMBRE DES RIMES DE MÊME NATURE	PROPORTION P. 100 DES RIMES DE MÊME NATURE
Victor Hugo.			
Aymerillot (*Lég. des Siècles*). Les 100 1ers vers.	50	20	40
Le petit roi de Galice (*id.*). —	50	18	36
Le Satyre (*id.*). —	50	21	42
— (*id.*). Les 100 suivants.	50	14	28
L'Expiation (*Châtiments*). Les 100 1ers vers	50	22	44
— (*id.*)). Les 100 suivants	50	21	42
Théophile Gautier.			
Les Vieux de la Vieille (*Émaux et Camées*). . . .	50	25	50
Ce que disent les hirondelles (*id.*). . . .	32	16	50
L'Art (*id.*). . . .	28	11	39
Alfred de Musset.			
Nuit d'octobre. Les 100 1ers vers	50	28	56
Nuit de décembre. —	50	30	60
Dupont et Durand. —	50	21	42
Leconte de Lisle.			
Midi (*Poèmes antiques*).	16	7	43
Dies iræ (*id.*). Les 100 1ers vers.	50	25	50
Bhagavat (*id.*). —	50	27	54
— (*id.*). Les 100 suivants.	50	17	34
Th. de Banville.			
L'amour à Paris (*Odes funambulesques*).	47	18	38
Prophétie de Calchas (*le Sang de la Coupe*). Les 100 1ers vers.	50	28	56
Penthésilée (*les Exilés*).	29	10	34
L'Éducation de l'Amour (*id.*). Les 100 1ers vers.	50	21	42
La Vie et la Mort (*Cariatides*).	50	18	36
De Heredia.			
Les Conquérants de l'or (*Trophées*). Les 100 1ers vers. .	50	25	50
L. Bouilhet.			
Les Fossiles (*Festons et Astragales*). Les 100 1ers vers. .	50	30	60
L'Amour noir (*Dernières Chansons*). — . .	50	19	38

Il est bien entendu que ces sortes de statistiques ne doivent procurer qu'une approximation assez grossière, car il peut fort bien se faire, par exemple, que 2 substantifs rimant ensemble évoquent des idées très éloignées l'une de l'autre. Ce degré d'éloignement échappe à toute évaluation numérique.

Par contre deux substantifs abstraits en *té*, deux adjectifs en *eux* ou *ique*, si différentes que soient les idées qu'ils représentent, n'en sont pas moins liés dans l'esprit par des associations assez étroites pour qu'il soit bon, comme on l'a vu plus haut, de ne les rapprocher à la rime que le moins souvent possible.

Donc il résulte de ces observations et des comparaisons qu'elles suggèrent :

1° D'une manière générale, que la proportion des rimes de même nature est beaucoup plus forte qu'on ne les supposerait d'après les interdictions des théoriciens. Il est curieux notamment que Th. de Banville n'ait pas mieux observé une règle qu'il a lui-même formulée, ou qu'il l'ait formulée, si par sa propre expérience il la savait inobservable ;

2° En ce qui concerne Baudelaire, que la proportion des rimes de même nature dans les morceaux examinés des autres poètes ne dépasse jamais 60 p. 100, et reste le plus souvent très au-dessous, tandis que chez Baudelaire elle s'élève jusqu'à atteindre 80, 85, et 90 p. 100, ce qui produit dans les pièces où la proportion est la plus forte un effet de monotonie et de lourdeur peu agréable que le poète n'a certainement recherché que rarement, et qui est le reste du temps bien involontaire.

On s'en rendra compte en lisant par exemple le début de la pièce 21 (*le Masque*), où les adjectifs s'accumulent à la rime, ou bien les 2 quatrains du sonnet 13 (*Bohémiens en voyage*) dont tous les vers riment par un adjectif (ou un participe). En ce qui concerne cette dernière pièce, on remarquera

que cette défectuosité ne l'empêche d'ailleurs pas d'être un morceau superbe, et on aura par là, soit dit en passant, la mesure de l'importance toute relative de ces observations.

La conclusion sera que Baudelaire rimait péniblement, faute d'être suffisamment doué sous le rapport de l'invention verbale. Son vocabulaire est restreint. Dans toute son œuvre poétique, je ne vois qu'un seul mot rare, le mot *calenture*[1]. Il dit un jour à Th. Gautier « avoir été pris très jeune de lexicomanie[2] ». Cela se peut; en tout cas il ne semble pas qu'il ait tiré de la fréquentation des dictionnaires toutes les ressources qu'en tirèrent ses amis Th. Gautier et Th. de Banville. Nous savons qu'il avait le travail, et particulièrement la composition poétique, difficile. Il était de ceux que la rime fuit et qui la poursuivent partout, comme Boileau. Il no l'a laissé entendre quelquefois :

> Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
> Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
> Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[3].

Il souffre d'une véritable indigence verbale qui lui fait parfois ramener sans raison les mêmes mots à la rime, faute de choix. Comme il est également pauvre en tournures, et avec cela très soucieux de rimer richement, les mots de même espèce, c'est-à-dire ceux qui ont naturellement le plus

1. Comme deux anges que torture
Une implacable *calenture*.... 132

C'est une variété de fièvre chaude « qui se déclare parfois à bord d'un vaisseau lorsqu'on traverse la zone torride ». (Darmest. et Hatzfeld.)

2. Baudelaire, *Art romantique*, *Étude sur Th. Gautier*.

3. *Fleurs du Mal*, CIX. *Le Soleil*. Cf. Boileau :

> Tantôt, cherchant la fin d'un vers que je construi,
> Je trouve au coin d'un bois le mot qui m'avait fui.

(Ép. VI.)

de chances de se terminer de même et qu'il est le plus facile de faire rimer ensemble, s'appellent inévitablement à la rime. S'il fallait prendre à la lettre l'axiome de Th. de Banville, pour qui « l'imagination de la rime est entre toutes la qualité qui constitue le poète », Baudelaire ne serait qu'un bien médiocre poète. En tout cas il est un exemple du prix qu'un vrai poète (car il est cependant un vrai poète) doit payer la richesse des rimes partout et à tout prix, quand il est très moyennement doué au point de vue verbal. Au prix d'efforts constants, il a obtenu la richesse de la rime, et encore relative[2], mais il ne l'a obtenue qu'aux dépens de la variété. Son cas est bien fait pour donner raison à ceux qui pensent que la règle de la rime riche a soumis la poésie romantique à une tyrannie tout aussi oppressive que celle des règles classiques.

2. Voir les quelques réserves faites plus haut. Baudelaire serait, d'après Clair Tisseur (*Modestes observations*, p. 201), un des poètes de son temps qui ont le moins sacrifié à la rime riche.

II

L'INVERSION

La difficulté de concilier ces deux éléments contraires, pauvreté d'invention verbale et richesse de rimes, pèse lourdement sur le style poétique de Baudelaire.

Il est impossible de n'être pas frappé du très grand nombre des inversions qui se rencontrent dans ses vers, et souvent aussi de leur gaucherie. C'est un trait d'autant plus saillant qu'il contraste de la façon la plus singulière avec l'extrême modernisme de l'inspiration.

Je relève, au milieu d'une quantité, quelques-unes de ces constructions surannées :

Qui de ses précepteurs méprisant les courbettes....
Du bouffon favori la grotesque ballade....
De son être extirper l'élément corrompu....
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent....
(Dans une seule pièce de 18 vers : *Spleen*, 79).
Et de ma clairvoyance extatique victime.... 93
D'une vaste prison imite les barreaux.... 80
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle.... 80
Traversant de Paris le fourmillant tableau.... 115
Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible.... 143
L'une par sa patrie au malheur exercée.... 115
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux.... 57
Maintes fois de la peur je sens passer le vent.... 102
Pendant que des mortels la multitude vile.... 104
En ce temps où du Christ florissaient les semailles.... 9
Ils faisaient des enfants la joie et la risée.... 17
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguisais lentement sur mon cœur le poignard.... 140

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du Néant l'insensibilité.... 102
Et son crâne de fleurs artistement coiffé.... 121
Enviant de ces gens-là la passion tenace.... 120
De l'ancien Frascati Vestale enamourée.... 115
De sa naïveté le ciel déjà lointain....
(*Femmes damnées. Épaves.*)
De ses yeux amortis les paresseuses larmes....
Id.
Tel est du globe entier l'éternel bulletin... 151
En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu.... 103
Du souvenir cueille la fleur exquise.... 39[II], etc.

Pourtant W. Ténint dit de l'inversion : « Le plus souvent, c'est un défaut très grave »; et plus tard Th. de Banville, renchérissant, réduira son chapitre sur l'Inversion à ces simples mots catégoriques : *Il n'en faut jamais.* Pure théorie! Il suffit d'ouvrir au hasard le premier venu des recueils poétiques de Banville lui-même pour voir que le législateur tout le premier ne se privait pas de violer sa propre loi quand besoin était. Mais ici tout est affaire de proportion et de dextérité.

Évidemment Baudelaire ne pensait pas, comme La Harpe, que l'inversion « est souvent le seul trait qui différencie les vers de la prose »[1], et ce n'est pas de gaieté de cœur qu'il y a eu recours avec si peu de discrétion.

Cet abus de l'inversion paraît s'expliquer chez lui surtout par la mauvaise influence de la rime, qui se fait sentir ici aussi. C'est encore Banville qui dit, avec raison, que « l'inversion sévit toujours aux époques où l'on ne sait plus rimer[2] ». A l'appui de quoi il montre fort bien qu'au XVIII[e] siècle, par exemple, l'appauvrissement du vocabulaire poétique et la réduction du nombre des mots susceptibles de rimer (qu'il fallait ramener à tout prix, puisqu'on n'en avait pas d'autres) produisent chez les poètes ces contorsions peu naturelles de

1. Cité par Quicherat, *Traité de versification*, p. 103.
2. *Petit traité de poési française*, p. 58.

la phrase qu'on appelle des inversions. On sait si l'abus en est fastidieux chez la plupart des poètes classiques où elles sont loin d'être toujours justifiées par le sens. Or ce qui se dit d'un temps peut se dire d'un poète. Il est sûr que, pour un égal souci de la rime riche et exacte, la construction de la phrase sera d'autant plus naturelle, simple et logique, que le poète aura moins de peine à trouver ses rimes, et sera plus expert, comme dit Banville, à raboter ses chevilles.

Par exemple si Baudelaire écrit :

> Débris d'humanité pour l'éternité mûrs 115

c'est que l'inversion lui permet : 1° de rimer avec *côtoyer les murs* qui est nécessaire deux vers plus haut; 2° d'éviter la rime léonine de *éternité* avec *humanité*; tout cela en conservant ses mots, qu'il lui est malaisé de remplacer, parce qu'il ne dispose que d'un nombre limité de combinaisons verbales, nombre que réduisent encore les exigences de la rime riche[1].

Il est bon d'ajouter que ce n'est pas toujours exclusivement le souci de la rime qui amène l'inversion. Elle peut quelquefois résulter du désir de réaliser certains effets de style. Ainsi, pour terminer la courte pièce 92 (*A une Malabaraise*), Baudelaire eût pu écrire :

> L'œil pensif et suivant les fantômes épars
> Des cocotiers absents dans nos sales brouillards.

Mais il fallait laisser dans l'esprit une impression finale d'exotisme, et pour cela éviter de conclure sur les brouillards de nos pays. Un poète plus riche en mots et en tournures, Victor Hugo ou Th. de Banville, eût aisément trouvé le moyen de finir sur les cocotiers ou sur quelque image analogue, tout en respectant l'ordre logique. Baudelaire n'a pu s'en tirer que par l'inversion :

> L'œil pensif et suivant, dans nos sales brouillards,
> *Des cocotiers absents les fantômes épars.*

1. Je renvoie à ce qui est dit plus haut du bout-rimé.

III

L'HIATUS

Il y a très peu à dire à propos de l'hiatus. Sur ce point Baudelaire suit correctement les règles classiques. Elles autorisent l'hiatus quand les voyelles en concurrence sont séparées graphiquement par un *e* muet, ou par une consonne quelconque (sauf l'*h* muette), même si cette consonne disparaît dans la prononciation, — ou après les voyelles nasales.

Baudelaire se conforme à ces prescriptions. Il écrira par scrupule, pour éviter une rencontre interdite :

> Pourquoi, *l'h*eureuse enfant, veux-tu voir notre France? 92

Il a d'ailleurs l'oreille assez délicate pour sentir l'arbitraire de ces règles et n'en pas abuser pour commettre des hiatus dans ce goût :

> Barb*in im*patient chez moi frappe à la porte (Boileau).

Chez lui des hiatus comme le précédent, ou comme les deux suivants, durs et injustifiés, sont exceptionnels :

> Aussi vois ce souris *fin et* voluptueux.... 21
> D'endormir la douleur sur un *lit ha*sardeux.... 125

En général, chez Baudelaire, l'hiatus est soit justifié par le sens, soit atténué ou adouci par le rythme, quand il a besoin de l'être.

Voici quelques exemples du premier cas :

> Jusqu'au *plus haut* du ciel, *rien, hors* moi, ne répond. 40

Le premier hiatus est doux; le second est dur, mais la césure médiane avant, l'hiatus après, détachent le mot important *rien* mieux que les deux virgules.

> Mais la tristesse en moi monte comme la mer
> Et laisse en refluant sur ma lèvre morose
> Le souvenir cuisant de son li*mon a*mer. 56

L'hiatus exprime assez heureusement la nausée, le hoquet du dégoût. De même dans les vers que voici :

> Leur chanson de san*glots heur*tée.... 99
> Sos*ie i*nexorable, ironique et fatal.... 114
> La *rue as*sourdissante autour de *moi hur*lant.... 117

l'hiatus est diversement, mais toujours expressif.

Au contraire, dans les vers suivants, il n'est pas justifié par le sens, mais Baudelaire a eu soin de l'atténuer au moyen du rythme, en le faisant coïncider avec la césure :

> Et que de l'hori*zon* — *em*brassant tout le cercle. 80
> Si par une nuit *bleue* — *et* froide de Décembre
> Je la voyais tap*ie* — *en* un coin de la chambre.... 124
> Dans le *vin* — *in*forme et mystique... (octosyll.) 86

IV

LE RYTHME

Divers emplois de l'alexandrin binaire et quaternaire; vers accentués sur la 5[e] et la 11[e] syllabe. — Emplois du vers ternaire. — Les rythmes prosaïques (influence de Sainte-Beuve); l'enjambement. — Rôle des longs mots.

Le vers alexandrin est le vers préféré de Baudelaire. Sur 167 pièces, il l'a employé 112 fois seul, 7 fois associé avec l'octosyllabe, 1 fois avec le vers de 7 pieds, 1 fois avec le vers de 5 pieds, en tout 131 fois.

Personne n'ignore que la règle du vers classique exige la présence à l'hémistiche d'un accent rythmique, marqué soit par une suspension de la voix provenant d'un arrêt du sens, soit par une insistance de la voix sur une syllabe tonique.

Pour que cette règle fondamentale puisse être observée, il est donc indispensable que la 6[e] syllabe porte toujours un accent tonique coïncidant avec l'accent rythmique, ce qui exclut de cette place toutes les syllabes non ou faiblement accentuées et spécialement les proclitiques.

En général, mais non toujours, comme nous le verrons plus loin, Baudelaire observe scrupuleusement cette règle.

Le plus souvent son vers est fortement et classiquement rythmé : « Remarquez, dit M. Anatole France, comme le vers de Baudelaire est classique et traditionnel[1] ». Rien n'est plus vrai. On peut ajouter que sa pratique abusive et

1. *Vie littéraire*, t. III, article sur Baudelaire.

surannée de l'inversion, déjà signalée, s'explique souvent par le souci de la césure régulière non moins que par le souci de la rime riche. C'est souvent par le jeu de l'inversion, et par les transpositions de mots qu'elle permet, que les poètes de virtuosité modérée parviennent à concilier le rythme et la syntaxe.

La césure régulière observée, la liberté du poète reste entière pour le placement des accents secondaires. Entière, pas tout à fait. On sait qu'il est admis que deux toniques ne peuvent se suivre sans choquer l'oreille, et que le heurt de deux accents, sorte d'hiatus rythmique, doit être évité autant que le heurt de deux sons. Par conséquent, ni la 5e, ni la 11e syllabe ne doivent recevoir d'accent.

Pourtant il y a dans Baudelaire, comme dans presque tous les poètes, un bon nombre d'infractions à cette règle.

Les unes ne sont qu'apparentes. Ce sont celles où soit les 5e et 6e syllabes, soit les 11e et 12e appartiennent à des expressions dont les divers éléments sont tellement liés ensemble par le sens et la prononciation qu'elles peuvent être considérées comme ne formant qu'un seul mot métrique :

Ah! que je n'ai-je *mis bas* tout un nœud de vipères!...	1
Où je hume *à longs traits* le vin du souvenir....	24
Vivant, *j'aimerais mieux* inviter les corbeaux....	74
Avez-vous donc *pu croire*, hypocrites surpris....	88
Envole-toi *bien loin* de ces miasmes morbides!	3
A travers la cité comme dans un *champ clos*,	138
Chanter des *Te Deum* auxquels tu *ne crois guère*....	8
Et ton rire trempé de pleurs qu'on *ne voit pas*....	8

Comme pour l'hiatus, cette faute théorique, si faute il y a, peut être commise fort à propos, de façon à produire par le battement des deux accents coup sur coup des effets de relief très heureux, effets qu'on trouve assez fréquemment chez Baudelaire [1] :

1. « Il y a des cas où la seconde lève en contact prend un caractère tellement emphatique, écrase tellement sa voisine que celle-ci en devient presque

Des chemins singuliers, à lui-même inconnus,
Où les purs Esprits *seuls* peut-être étaient venus. 17
Cachant le soleil *rare* et remuant les lèvres.... 45
Récolteras-tu *l'or* des voûtes azurées? 7
Pleure de le voir *gai* comme un oiseau des bois.... 1
Je les planterai *tous* dans ton cœur pantelant.... 58
Les considérait *tous* avec compassion.... 85
Ou, sous les gazons *secs*, s'accoupler les vipères.... 111
Il nous verse un jour *noir* plus triste que les nuits.... 80
Et depuis tes pieds *frais* jusqu'à tes noires tresses.... 33
Il est des parfums *frais* comme des chairs d'enfant.... 4
Décrépit, poudreux, *sale*, abject, visqueux, fêlé.... 45
Me sauvant de tout piège et de tout péché *grave*.... 44
Vers le ciel ironique et cruellement *bleu*.... 113
Se tenait à la barre et coupait le flot *noir*.... 15
Le fils audacieux qui railla son front *blanc* [1].... 15

Dans certains cas même, une ponctuation, un arrêt de la voix entre la 5e et la 6e syllabe, entre la 11e et la 12e peut augmenter encore le relief en détachant davantage un mot de valeur tout en atténuant sensiblement pour l'oreille le choc des accents consécutifs [2] :

atone. En tels cas, la rencontre même peut produire des effets inattendus, grandioses, superbes dans leur apparente irrégularité. » (Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 104.)

1. Cf. dans divers poètes :

. . . . Charme inconnu
Qui fis hésiter *Faust* au seuil de Marguerite.
(MUSSET.)
Glissa comme un vent *frais* sous les portiques sombres.
(LAPRADE.)
Dieu seul peut nous voir *tous*, quand sur terre il regarde.
(HUGO.)
Semble un grand oiseau *d'or* qui guette au loin sa proie.
(HEREDIA.)
. . . . Fait tinter dans sa main
Les deniers d'argent *clair* qu'il rapporte de Rome.
(HEREDIA.)
Le sang de vos rois *crie* et n'est point écouté.
(RACINE.)
Le siècle qui l'a vu s'en est appelé *grand*.
(MUSSET.)
Je méprisais l'insecte et je me trouvais *grand*.
(LAMARTINE.)
Il entendit la voix qui lui répondait : *Non*.
(HUGO.)
On s'endormait dix mille, on se réveillait *cent*.
(HUGO.)

2. « La pause, en séparant les deux lèves, remplit l'office d'une atone. » (Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 103.)

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,...
Où tout te dira : *Meurs*, vieux lâche, il est trop tard[1] ! 107
Par les quatre côtés d'où soufflent les haleines
Du vent, tous les guerriers de chaque tribus, *tous*.... 85

Bien entendu, en ce qui concerne la 5e syllabe, l'incorrection, ou l'effet, selon le cas, est bien moindre dans le vers ternaire, qui n'a pas d'accent rythmique à la 6e syllabe, et où l'accent rythmique de la 5e syllabe ne rencontre devant lui qu'une simple tonique :

Le destin charmé — *suit* tes jupons — comme un chien. 22

Comme le rythme binaire de l'alexandrin classique convient naturellement à l'expression d'une antithèse ou d'une alternative, Baudelaire n'a pas manqué de l'utiliser toutes les fois qu'il a eu des idées de ce genre à exprimer :

La douleur qui fascine — et le plaisir qui tue.... 115
Tantôt pleines de cris, — tantôt pleines de pleurs.... 136
. . . . Trafiquant à ma face
L'un de son vieil honneur, — l'autre de sa beauté ! 120
La volupté m'appelle — et l'amour me couronne.... 21
Sous un climat de flamme — ou sous un soleil blanc.... 87
Sors-tu du gouffre noir, — ou descends-tu des astres ? 22
Parcourant les forêts — ou battant les halliers.... 60
Nous offrent tour à tour. . . . .
De terribles plaisirs — et d'affreuses douceurs.... 137

Il adapte non moins bien le même rythme binaire, avec sa subdivision quaternaire, à une expression plus analytique des mêmes idées :

. . . . Préférerait en somme
La douleur — à la mort — et l'enfer — au néant ; 120

ou à un mouvement régulier marqué par la succession de

1. Cf. Hugo :

Si nous t'avions eu, *maître*, il ne serait pas mort.
(*Lég. des Siècles*, *Première rencontre du Christ avec le tombeau.*)

Dé
Où
Cac
Réc
Pleu
Je le
Les c
Ou, s
Il nou
Et dep
Il est
Décrép
Me sai
Vers le
Se ten
Le fils

Dans certain
voix entre la
augmenter en
valeur tout en
des accents con

atone. En tels cas,
grandioses, superb
Modestes observation

1. Cf. dans divers

. . . .
Qui fis b
Glissa c
Dieu seul
Semble un
. . . .
Les denier
Le sang du
Le siècle qui
Je méprisais
Il entendit la
On s'endormait

2. « La pause, en sépa
(Clair Tisseur, *Modestes ob*

ternaire, « il en reste toujours quelque chose, ajoute-t-il [1]; il faut que le premier hémistiche se termine par un son plein ».

Il est constant que V. Hugo fit de plus en plus usage de cette sorte de vers, dont, soit dit en passant, l'importance au point de vue de l'évolution rythmique était apparue, comme on le voit, de très bonne heure, avant *les Châtiments* et *les Contemplations*, bien avant les travaux de Becq de Fouquières en qui on voit quelquefois, tantôt pour lui en faire honneur, tantôt pour le lui reprocher comme une hérésie, le premier qui ait considéré le ternaire comme un vers distinct, caractéristique de la versification romantique.

Baudelaire s'en sert assez fréquemment.

Or, si l'on admet en principe que tout changement de mètre doit être justifié par le sens, on se demandera quelle est la signification du vers ternaire chez Baudelaire.

Nous allons voir qu'en dépit de l'opinion répandue d'après laquelle Hugo seul se serait servi avec habileté et d'une manière profitable du vers ternaire [2], Baudelaire a su en tirer souvent un excellent parti et l'employer d'une façon originale.

D'après M. Maurice Grammont, qui reprend avec infiniment de science et de talent les théories de Becq de Fouquières en les précisant et en les complétant [3], l'emploi du trimètre ou ternaire romantique, succédant à une série de tétramètres, convient :

1° A la représentation d'un mouvement *rapide*, au physique ou au moral ;

2° A l'expression d'une synthèse, conclusion ou résumé *rapides* d'une question ou d'une situation, spécialement sous la forme d'une énumération à 3 termes;

1. W. Ténint, *loc. cit.*, p. 77.
2. « V. Hugo est à peu près le seul poète qui en ait fait un emploi judicieux et déterminé par l'idée à exprimer. » (M. Grammont, *Études sur le Vers français*, *Revue des Langues romanes*, 1903, p. 124.)
3. *Id.*, *ibid.*

mesures anapestiques égales (effet assez fréquent, souvent très heureux) :

Au travers — de l'espa — ce ils s'enfon — cent tous deux; 73

Vous marchez — en chantant — le réveil — de mon âme; 44

Le Puissant — descendit — dans la ver — te prairie; 85

Mon cœur comme un oiseau — *voltigeait — tout joyeux*
Et planait — librement — à l'entour — des cordages;
Le navi — re roulait — sous un ciel — sans nuages
Comme un an — ge enivré — du soleil — radieux. 141

Et lentement montait — *la divi — ne fumée*
Dans l'air doux — du matin, — onduleu — se, embaumée,
Et d'abord — ce ne fut — qu'un sillon — ténébreux.... 85

C'est le but de la vie et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous don — ne le cœur — de marcher — jusqu'au soir
A travers — la tempê — te et la nei — ge et le givre. 147

En dehors même de ces emplois de choix, le vers classique, binaire ou quaternaire, fait le fond du style poétique de Baudelaire. Il en constitue la trame ordinaire.

*
* *

Cependant cette prédilection n'exclut nullement l'emploi de l'alexandrin ternaire ou trimètre, encore appelé vers romantique. « Ce vers admirable est d'un emploi tout nouveau, écrit W. Ténint, en 1844, sur le ton de l'enthousiasme[1].... Cette forme est magnifique.... C'est à V. Hugo à qui revient, nous le croyons, l'honneur de la découverte.... » Et il cite comme exemple ce vers du *Bal de l'Hôtel de Ville* :

Les fleurs au front, — la boue aux pieds, — la haine au cœur.

Bien que la césure de l'hémistiche soit supprimée dans le

1. W. Ténint, *Prosodie de l'École moderne*, p. 75.

ternaire, « il en reste toujours quelque chose, ajoute-t-il [1]; il faut que le premier hémistiche se termine par un son plein ».

Il est constant que V. Hugo fit de plus en plus usage de cette sorte de vers, dont, soit dit en passant, l'importance au point de vue de l'évolution rythmique était apparue, comme on le voit, de très bonne heure, avant *les Châtiments* et *les Contemplations*, bien avant les travaux de Becq de Fouquières en qui on voit quelquefois, tantôt pour lui en faire honneur, tantôt pour le lui reprocher comme une hérésie, le premier qui ait considéré le ternaire comme un vers distinct, caractéristique de la versification romantique.

Baudelaire s'en sert assez fréquemment.

Or, si l'on admet en principe que tout changement de mètre doit être justifié par le sens, on se demandera quelle est la signification du vers ternaire chez Baudelaire.

Nous allons voir qu'en dépit de l'opinion répandue d'après laquelle Hugo seul se serait servi avec habileté et d'une manière profitable du vers ternaire [2], Baudelaire a su en tirer souvent un excellent parti et l'employer d'une façon originale.

D'après M. Maurice Grammont, qui reprend avec infiniment de science et de talent les théories de Becq de Fouquières en les précisant et en les complétant [3], l'emploi du trimètre ou ternaire romantique, succédant à une série de tétramètres, convient :

1° A la représentation d'un mouvement *rapide*, au physique ou au moral ;

2° A l'expression d'une synthèse, conclusion ou résumé *rapides* d'une question ou d'une situation, spécialement sous la forme d'une énumération à 3 termes ;

1. W. Ténint, *loc. cit.*, p. 77.

2. « V. Hugo est à peu près le seul poète qui en ait fait un emploi judicieux et déterminé par l'idée à exprimer. » (M. Grammont, *Études sur le Vers français*, *Revue des Langues romanes*, 1903, p. 124.)

3. *Id.*, *ibid.*

3° A la mise en relief d'une idée ou d'une image par l'effet du contraste entre un mètre moins rapide et un mètre *plus rapide*.

Cette étude n'étant pas un traité de versification, je me bornerai à dire, en laissant de côté la question du trimètre en général, que je ne retrouve pas ces effets dans les trimètres de Baudelaire.

Le trimètre produit exactement le contraire d'une accélération de vitesse dans les vers suivants :

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; — les yeux se ferment; — le vertige
Saisit l'âme vaincue.... 49

Indépendamment des deux fortes césures, l'élan du vers est encore suspendu par l'accent tonique de *yeux*. Il en résulte un effet de lenteur justifié d'ailleurs par l'engourdissement des paupières qui s'abaissent doucement; il ne s'agit pas d'un clin d'œil. — Même effet dans cet autre exemple :

Pendant que des mortels la multitude vile
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, — donne-moi la main; — viens par ici.... 104

La tonique de *moi* suspend encore le mouvement du vers; le trimètre est lent et recueilli. C'est le tétramètre précédent qui exprime l'agitation rapide et désordonnée de la foule.

Le bon vent, la tempête et ses convulsions
Sur l'immense gouffre
Me bercent. — D'autres fois, calme plat : — grand miroir
De mon désespoir. 71

Mêmes observations. — Des deux vers suivants :

Chacun plantant, — comme un outil, — son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture... 141

le plus rapide encore n'est pas le trimètre, bien que

cette fois l'accent tonique soit très faible à l'hémistiche.

Si le trimètre ne marque pas d'accélération de vitesse, au moins, chez Baudelaire[1], il n'exprime pas davantage une conclusion ou un résumé, ou aucun des effets qui reposent sur une accélération du rythme.

Dans les exemples qui précèdent, il y a bien mise en relief de l'idée exprimée par le trimètre succédant à une série de tétramètres, par l'effet de contraste dû au changement de

1. Il se peut que, *théoriquement*, le trimètre romantique « ayant le même nombre de syllabes que le tétramètre, et d'autre part une mesure de moins, soit plus rapide approximativement d'un quart », comme le veulent Becq de Fouquières et M. Maurice Grammont, mais dans la réalité il paraît sensiblement égal en vitesse et en durée au tétramètre, et souvent plus lent. Il faut, en effet, tenir compte avant tout du sens et aussi de l'importance des pauses, surtout si elles sont marquées par une forte ponctuation.

Dans les deux vers qui suivent :

> Chaque chambre a la forme utile à la torture;
> Ici l'on gèle; — ici l'on brûle; — ici l'on meurt.
> (*Fin de Satan.*)

le plus lent est certainement le trimètre. Comment ne pas tenir compte des points-virgules?

M. Maurice Grammont cite ces vers de *l'Expiation* (*Rev. lang. romanes*, 1903, p. 125) :

> Leur bouche d'un seul cri dit : Vive l'Empereur!
> Puis à pas *lents*, — musique en tête, — sans fureur,
> Tranquille, souriant à la mitraille anglaise,
> La garde impériale entra dans la fournaise.

Le mouvement est lent, sans doute, dit M. M. Grammont, mais il y a tout de même augmentation de vitesse, puisque l'on passe de l'immobilité à la marche. — C'est très spécieux, mais, il n'y a pas à dire, cela repose sur une confusion. L'immobilité antérieure est sous-entendue. Elle n'est nullement dans le rythme, ni d'ailleurs dans l'idée, du tétramètre précédent, lequel exprimerait plutôt un élan *rapide* d'enthousiasme. Le mouvement *lent* de la garde qui s'ébranle est, lui, à la fois *dans l'idée et dans le rythme* du trimètre en question.

Autre exemple tiré d'A. de Musset :

> Et quel plaisir de voir, sans masque ni lisières,
> A travers le chaos de nos folles misères,
> Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
> Tantôt légers, — tantôt boiteux, — toujours pieds nus!
> (*Sur la Paresse.*)

« Le dernier vers est délicieux de légèreté et de vivacité », dit M. M. Grammont citant Arvède Barine. — Oui, mais il est pourtant moins coulant, moins rapide que les deux tétramètres qui précèdent. L'impression de légèreté et surtout de vivacité vient, non d'une accélération de vitesse, mais de cette brisure inattendue du rythme qui se met à boitiller tout à coup après deux vers simples, aisés, tout unis et bien lisses, qui vont l'amble.

mètre. Seulement, au lieu de s'accélérer avec le trimètre, le rythme s'étend, se fait plus large et plus ample. Ainsi dans ces vers :

Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde,
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels — qui font rêver — d'éternité... 108

le rythme s'élargit tout à coup avec ces 3 mesures de 4 syllabes, et l'élargissement du rythme correspond parfaitement à l'extension soudaine de l'horizon.

De même, pour exprimer une grande allure nonchalante et majestueuse, Baudelaire se servira d'un rythme ternaire où prédominent les éléments de 4 syllabes :

Quand tu vas — balayant l'air — de ta jupe large,
Tu fais l'effet — d'un beau vaisseau — qui prend le large,
Chargé de toile, — et va roulant
Suivant un rythme DOUX, et PARESSEUX, et LENT. 53

Quelquefois le vers ternaire est utilisé pour la présentation symétrique de 3 termes en rapport étroit :

Le Jour décroît, — la nuit augmente; — souviens-toi. 107
O mon semblable, — ô mon maître, — je te maudis! 151
Teintés d'azur, — glacés de rose, — lamés d'or.... 49
Courte tâche, — la tombe attend, — elle est avide! 57

ou bien pour produire un effet de gradation ou d'insistance croissante :

Que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,
A la très *belle*, — à la très BONNE, — à la très CHÈRE
Dont le regard divin t'a soudain refleuri? 43
Dans quel *philtre*? — dans quel VIN? — dans quelle TISANE
Noierons-nous ce vieil ennemi [1]? 55

1. Cf. Hugo (Gradation) :

Il fut *héros*, il fut GÉANT, il fut GÉNIE.
Marcher *à jeun*, marcher VAINCU, marcher MALADE.

Verlaine (Insistance) :

Les yeux *noirs*, les cheveux NOIRS, et le velours NOIR
Vont contrastant parmi l'or somptueux d'un soir.
(P. Saturn., *Cés. Borgia.*)

Mais le plus souvent Baudelaire fait du trimètre l'usage qui est ausi le plus fréquent chez V. Hugo. Il s'en sert, et fort bien, pour mettre en grand relief un ou deux mots de valeur détachés entre la tonique de l'hémistiche et la 2e césure rythmique :

Pour qui? — C'était hier | *l'été*; — voici l'automne.... 57
Lorsqu'enfin — il mettra | *le pied* — sur notre échine.... 151
Je dis : — Que cherchent-ils | *au ciel*, — tous ces aveugles? 116
Souvent — à la clarté | *rouge* — d'un réverbère.... 129
Et partout — colorant | *en rouge* — la nature.... 138
Oscille — et se détache | *en noir* — sur le soleil. 85
Ils marchent, — ces divins | *frères*, — qui sont mes frères.... 44
Vos prières — et vos vœux | *mêmes* — sont des forfaits! 85
Et ton rire — trempé | *de pleurs* — qu'on ne voit pas.... 8
Crime — qui n'a pas fait | *chanceler* — le soleil! 140
. . . . Et ce hideux tourment
De lire — la secrète | *horreur* — du dénouement.... 45
Pourtant — sous la tutelle | *invisible* — d'un ange.... 1
Nous vîmes — que c'était | *un gibet* — à trois branches.... 141
La sombre nuit — les prend | *à la gorge*. — Ils finissent.... 119
Où saint Antoine — a vu | *surgir* — comme des laves
Les seins nus et pourprés de ses tentations.... 136
Vous êtes — un beau ciel | *d'automne*, — clair et rose! 56
Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère — du silence | *éternel*. — O cité.... 116

Aux effets précédents on peut ajouter ceux-ci :

Je rentrai, — je fermai | *ma porte*, — épouvanté.... 114
Vois-tu....
Le poète — buter | *du front* — sur son travail? 111

où le claquement de la porte, le heurt du front sont marqués fortement, à la fois par la légère suspension de la voix sur la tonique médiane, détachant nettement les mots qui suivent immédiatement, — et par l'accent rythmique qui vient frapper ces mêmes mots.

∴

Presque tous les effets étudiés précédemment, et notamment

les derniers cités, sont obtenus au moyen d'un rythme mixte, par une sorte de coïncidence, d'interférence, du rythme binaire et du rythme ternaire. Il est facile de se convaincre qu'une récitation qui supprimerait totalement l'accent de l'hémistiche dans les vers en question y ferait disparaître tout effet.

Mais Baudelaire, esprit chercheur et curieux de nouveauté, a essayé de se dérober quelquefois à cette loi rythmique de l'alexandrin binaire, dont l'empire (certains disent : la tyrannie) s'étend jusqu'au vers ternaire. Il y voyait une forme trop symétrique, trop rigide, d'autant plus qu'il n'avait pas pour en tirer parti la maîtrise d'un V. Hugo ou la souplesse d'un Th. de Banville. Il pensait, cela est à supposer, que le rythme et la symétrie sont deux choses distinctes que l'influence de la tradition et l'oreille pliée depuis longtemps aux cadences classiques tendent malheureusement à confondre. Il rêvait de formes métriques plus flexibles, susceptibles de réaliser un accord plus parfait entre le rythme et les nuances infinies de l'idée et du sentiment. D'autre part, en même temps qu'un chercheur, c'était une personnalité fort éprise d'indépendance, indocile foncièrement, malgré sa soumission apparente aux règles de la poétique romantique (à la règle de la rime riche notamment, qui devait pourtant lui coûter); un poète qui aspirait à des formes de moins en moins rigoureuses et astreignantes.

C'est pour cela sans doute qu'il pensait avec envie à la liberté, à la variété infinie des rythmes de la prose, auxquels il ne manquait qu'une cadence plus sensible : « Quel est celui de nous, écrit-il, qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale *sans rythme et sans rime*, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience[1]? »

1 Préface des *Petits poèmes en prose*.

De là la tentative significative des *Poèmes en prose* dont plusieurs sont ou l'ébauche ou la reprise de motifs également traités en vers[1].

Ces idées devaient naturellement conduire Baudelaire à essayer de briser et de disloquer l'alexandrin classique encore plus que ne l'avait fait V. Hugo, qui, malgré ses déclarations révolutionnaires, en respecte en somme la loi fondamentale, la règle de la division binaire.

D'ailleurs la tentative, pour originale qu'elle était à coup sûr, ne l'était pas autant qu'on pourrait le croire.

Baudelaire avait d'abord devant lui l'exemple d'un homme auquel il avait voué depuis le collège, à tort ou à raison, une admiration enthousiaste, l'exemple de Sainte-Beuve.

Sainte-Beuve respectait certainement les lois fondamentales du vers, au moins autant que Hugo, mais dans ses vers, dans *Joseph Delorme*, dans *les Consolations*, surtout dans les *Pensées d'août*, Baudelaire trouvait en abondance ce prosaïsme, volontaire ou non, qui pouvait le mettre sur la voie des effets qu'il cherchait.

1. L'*ébauche* ou la *reprise*, selon la date de publication, en observant que la date de publication n'est pas décisive, car telle pièce pouvait fort bien exister en manuscrit assez longtemps avant d'être publiée. Ainsi les deux poèmes *le Crépuscule du Soir* et *le Crépuscule du Matin* paraissent en 1855 dans un volume intitulé *Fontainebleau : Paysages, Légendes, Fantaisies...* (Hachette), sous le titre de *le Matin* et *le Soir*, — en même temps que les deux poèmes en prose *le Crépuscule du Soir* et *la Solitude*. Mais *le Crépuscule du Matin* (La diane chantait...) est cité par Crépet (*Étude biogr. sur Baudelaire*, p. 30), sur le témoignage de Prarond, parmi les pièces qui étaient déjà composées à la fin de 1843.

Quoi qu'il en soit, on pourra rapprocher :

L'Invitation au voyage parue dans la *Revue des Deux Mondes* (1er juin 1855), et le poème en prose de même titre paru dans *le Présent* (24 août 1857);

Les deux poèmes, *les Sept Vieillards* et *les Petites Vieilles*, parus dans la *Revue contemporaine* en septembre 1859, — et le poème en prose *les Veuves* paru dans la *Revue fantaisiste* (1er novembre 1861);

La Belle Dorothée (poème en prose, *Rev. nationale*, 1863), et *Bien loin d'ici* (mars 1864);

Un hémisphère dans une chevelure (poème en prose; 24 août 1857, dans *le Présent*) et le poème *la Chevelure* (*Rev. française*, 20 mai 1859);

L'Ame du vin, paru en 1850 sous le titre de *le Vin des honnêtes gens*, mais composé dès 1843, d'après Crépet (voir plus haut), — et *Du vin et du haschich comparés....* paru en 1851, où la même donnée se trouve traitée.

Souvent c'était la simple platitude, la misère poétique :

MARÈZE avait atteint à très peu près cet âge
Où le flot qui poussait s'arrête et se partage.
Jusqu'à trente-trois ans il avait persisté
Avec zèle et succès au sentier adopté....

Mais il arrivait quelquefois que cette banalité se relevait d'un accent particulier, tantôt de préciosité, tantôt, au contraire, d'âpreté, et alors le prosaïsme de Sainte-Beuve devenait intéressant pour Baudelaire.

Je citerai une seule pièce des *Pensées d'août* : *le Cabriolet*, que Baudelaire mentionne d'ailleurs lui-même dans une lettre où il énumère à Sainte-Beuve[1] les morceaux de son œuvre poétique qu'il préfère et qui ont fait sur lui la plus forte impression. C'est presque du Baudelaire avant Baudelaire; les ressemblances d'inspiration et de facture sont saisissantes ; on y verra en outre que prosaïsme n'est pas forcément platitude :

Dans ce cabriolet de place j'examine
L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés :
Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.
Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensai-je,
Et je me reculais à l'autre coin du siège.
— Mais Toi, qui vois si bien le mal à son dehors,
La crapule poussée à l'abandon du corps,
Comment tiens-tu ton âme au dedans? Souvent pleine
Et chargée, es-tu prompt à la mettre en haleine?
Le matin, plus soigneux que l'homme d'à côté,
La laves-tu du songe épais? et dégoûté,
Le soir, la laves-tu du jour gros de poussière?
Ne la laisses-tu pas sans baptême et prière
S'engourdir et croupir, comme le conducteur
Dont l'immonde sourcil ne sent pas sa moiteur?

(*Pensées d'Août.*)

Il est possible, il est même probable, que l'influence de ce

1. Lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866, dans Crépet, p. 278.

prosaïsme de Sainte-Beuve, particulièrement sensible dans les *récits* en vers [1], ne s'est pas exercée seulement sur Baudelaire. C'est sans doute de ce côté qu'il faut chercher l'origine de la distinction, entre la poésie *chantée* et la poésie *parlée* que W. Ténint introduit dans sa *Prosodie* : « En poésie, ou l'on chante, ou l'on parle. Le poète *chante* dans l'ode, dans le dithyrambe, dans le poème. Il *parle* dans le drame, dans la comédie, dans l'épître et dans la fable. De là nécessairement deux vers bien différents, le vers intact et le vers brisé, ou bien le vers chanté et le vers parlé [2]. » Cette distinction qui pouvait, qui peut être féconde, comme nous le verrons plus loin, passa alors assez inaperçue, bien que V. Hugo lui-même y eût souscrit, par souci des besoins de la poésie dramatique en déclarant que « le vers brisé est admirablement fait pour recevoir *la dose de prose* que la poésie dramatique doit admettre [3] ».

Mais certains esprits accueillirent l'idée qui fit son chemin tout doucement, dans le bruit du grand lyrisme romantique. Th. de Banville contribua certainement à la propager par les brisures, les dislocations, les désossements de son vers funambulesque. Or nous avons vu quelles relations existaient entre Th. de Banville et Baudelaire à l'époque où le premier, après avoir composé *les Cariatides*, faisait paraître ses *Odes funambulesques* dans *la Silhouette* et *le Corsaire*, tandis que le second était en train de donner à son tempérament poétique la forme définitive.

Donc Baudelaire cherchait de son côté une forme poétique plus libre, plus souple, moins régulière, surtout moins symétrique, moins dominée par la loi de l'alexandrin binaire.

Cette forme, il s'est efforcé de la réaliser par plusieurs moyens.

1. « J'ai beaucoup mieux saisi qu'autrefois le but et l'art des *récits* tels que *Doudun*, *Marèze*, *Ramon*, *Monsieur Jean*, etc. » (Baudelaire, lettre citée.)

2. Ténint, p. 56.

3. V. Hugo, *Lettre-Préface* à W. Ténint pour son livre, datée du 16 mai 1843.

D'abord en établissant entre les mots qui composent le vers des rapports de sens tellement étroits que la division binaire n'ait plus sa raison d'être; ce qui s'obtient en remplissant le vers d'une idée exprimée avec une construction aussi normale et aussi simple que possible, une construction de prose, et en ayant soin de ne placer à l'intérieur du vers, surtout avant ou après l'hémistiche, aucun mot de valeur, aucun terme particulièrement expressif, se détachant des autres :

Un parfum règne autour de votre gorge nue.... 56
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante.... 20
Alors il convoqua les peuples innombrables.... 85
Les peuples de l'histoire ancienne et moderne. 73
La crapule du corps de garde et des cuisines.... 143
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.... 151
C'était l'heure où parmi le froid et la lésine.... 127
T'ont-ils versé la peur et l'amour de leurs urnes? 7
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier. 115
David mourant aurait demandé la santé.... 45

Dans les exemples précédents, c'est le sens qui affaiblit autant qu'il est possible la césure médiane. Dans les suivants Baudelaire obtient un résultat analogue, et même plus accentué, en supprimant dans le vers (ternaire ou quaternaire) l'accent tonique de l'hémistiche, ou du moins, en le faisant tomber sur un proclitique ou sur un monosyllabe peu important (article, adjectif démonstratif ou possessif, pronom, préposition, conjonction, adverbe d'une seule syllabe), ce qui revient à peu près à le supprimer :

Les tables d'hôte *dont* le jeu fait les délices.... 119
Pour entendre un de *ces* concerts riches de cuivres.... 115
A peine les ont-*ils* déposés sur les planches.... 2
Il fait surgir plus *d'un* portique fabuleux.... 50
Vivre est un mal. C'est *un* secret de tous connu.... 41
A la très bonne, à *la* très belle, à la très chère.... 43
Exaspéré comme *un* ivrogne qui voit double.... 114

Qu'il s'infiltre comme *une* extase dans tous ceux.... 88
Je te ferai de *mon* respect de beaux souliers.... 58
Les uns joyeux de fuir une patrie infâme,
D'autres l'horreur de *leurs* berceaux, et quelques-uns.... 151

Tous vers d'un prosaïsme voulu, qu'on ne peut sans ridicule lire avec la scansion binaire, même la plus atténuée.

Le pas qui restait à faire dans cette voie, et qui consistait à placer un polysyllabe à cheval sur la césure médiane, de manière à écrire, comme en ce vers :

Celles qui furent, *fa — milières*, mes Pensées...
(H. de Régnier, *Médailles d'argile*, *la Couronne*.)

ce pas, personne ne l'avait encore franchi, et Baudelaire s'en tint là.

C'est par l'enjambement et le rejet que Baudelaire a poursuivi ses tentatives d'assouplissement de l'alexandrin.

L'extension du rythme et de la pensée au delà de l'hémistiche amène assez naturellement une extension correspondante au delà du vers, extension dont l'effet peut être très heureux quand le sens vient accentuer cette correspondance :

Leurs yeux d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient — *au loin*, restent levés
Au ciel; — on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie. 116
(*Les Aveugles*.)

L'emploi du ternaire, où le rythme enjambe sur l'hémistiche, tend du reste à entraîner presque matériellement l'enjambement au delà de la rime, à cause du peu de place qui est laissé au poète entre la fin de la 2e mesure et la fin du vers lui-même :

Charmants yeux, vous brillez de la clarté mystique
Qu'ont les cierges — brûlant en plein jour; — *le soleil*
Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique. 44

Réciproquement, et pour la même raison, l'enjambement, quand il ne remplit pas tout le premier hémistiche du vers suivant, tend à amener après lui un vers ternaire :

. . . . Rapide avec sa voix
D'insecte, — Maintenant dit : — Je suis Autrefois.... 107

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; — les yeux se ferment, — le vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains.... 49

Souvent le trimètre engendre un enjambement qui à son tour engendre un trimètre par contre-coup :

Cher poison, — préparé par les Anges! — liqueur
Qui me ronge, — ô la vie et la mort — de mon cœur! 49

Ou bien c'est l'enjambement qui est à l'origine de la série, comme dans l'exemple cité plus haut : « Charmants yeux.... »

Mais il n'est pas utile de multiplier indéfiniment ces exemples.

Ce qui importe, c'est que Baudelaire a parfaitement connu et manié les ressources ordinaires de l'enjambement. Il a su s'en servir excellemment pour marquer le relief :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir.... 151
Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnas, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence! 145
Je saurai te tailler un manteau, de façon
Barbare, roide et lourd.... 58
De l'ancien Frascati Vestale enamourée,
Prêtresse de Thalie, hélas! dont le souffleur
Défunt, seul, sait le nom.... 115
J'étais mort sans surprise et la terrible aurore
M'enveloppait.... 150
Etc.

Becq de Fouquières a démontré la légitimité de l'enjambement au point de vue du rythme, même quand il porte sur une rime féminine (ce qui donne un vers de 13 syllabes au

lieu d'un vers de 12 toutes les fois que la muette finale ne s'élide pas, faute d'une voyelle placée au commencement du vers suivant), car « la syllabe surabondante n'altère en rien la mesure des deux vers.... Elle vient simplement occuper la place du temps aspiratoire supprimé; c'est une note substituée à un silence[1]. »

D'ailleurs, la versification classique, tout en proscrivant l'enjambement en principe, l'autorisait quand aux mots rejetés venait s'ajouter un développement qui complétait le vers, ou lorsqu'il y avait interruption ou réticence, sans faire de distinction entre les rimes masculines et féminines.

La Harpe disait : « Nos vers ne peuvent enjamber parce qu'ils riment ». Baudelaire et en général les poètes romantiques ont compris qu'au contraire nos vers peuvent enjamber parce qu'ils riment, et le peuvent d'autant mieux qu'ils riment mieux. Or Baudelaire rimait assez richement pour pouvoir se permettre d'enjamber sans risquer de faire perdre au lecteur le sentiment de l'unité du vers.

Il n'en est pas moins vrai que l'enjambement n'est possible qu'exceptionnellement, qu'il doit être, non une commodité, mais un effet voulu et justifié par le sens, et que, même en ce cas, son emploi continuel et répété tendrait à la destruction du rythme, en même temps qu'il perdrait d'ailleurs toute valeur d'expression.

Or il y a dans Baudelaire des enjambements assez nombreux qui ne paraissent pas justifiés directement par le sens, c'est-à-dire par le degré d'importance des mots qui se trouvent rejetés au début du vers suivant; si bien que certains de ces enjambements peuvent sembler à première vue le simple résultat d'une négligence.

Pourtant il serait peu judicieux de se contenter trop vite d'une explication qui pourrait bien n'être pas la bonne,

1. B. de Fouquières, *Traité général de Versification française*.

appliquée à un artiste aussi consciencieux que Baudelaire.

Il est plus vrai de dire que le poète a souvent cherché à réaliser par l'enjambement cette brisure du rythme binaire que l'emploi du vers ternaire ne parvenait pas à lui procurer suffisamment, brisure qui correspond chez lui aux indications du sens.

Ainsi dans les vers suivants :

> Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes,
> Mon esprit — les retrouve en lui ! — Ce rire amer
> *De l'homme vaincu,* — plein de sanglots — et d'insultes,
> Je l'entends dans le rire énorme de la mer. 81

L'emploi combiné du ternaire et de l'enjambement assure un rapport convenable entre l'idée et le rythme, en introduisant dans le rythme quelque chose de l'agitation désordonnée qui est commune à l'océan et à l'esprit du poète.

De même la boiterie sautillante des *Petites Vieilles* sera évoquée par des effets analogues :

> Ils trottent, tout pareils à des marionnettes ;
> Se traînent, comme font les animaux blessés,
> Ou dansent, — sans vouloir danser, — pauvres sonnettes
> *Où se pend* — un démon sans pitié ! — Tout cassés
> *Qu'ils sont,* — ils ont des yeux perçants — comme une vrille....
> 115

Mais ce n'est pas seulement un rythme différent, c'est l'absence de rythme, une arythmie, ou mieux peut-être un *rythme de prose*, que Baudelaire cherche à obtenir par l'enjambement, quand l'idée paraît exiger moins de symétrie, un mouvement plus abandonné ; ou seulement pour mieux mettre en relief, par le contraste, les passages qui ont besoin d'être fortement rythmés et cadencés :

> Dites, qu'avez-vous vu ? — Nous avons vu des astres
> *Et des flots* ; — nous avons vu — des sables aussi.... 151

Rythme de prose ; allure négligée soulignant dans la

réponse du voyageur le peu d'importance qu'il attribue à ses découvertes.

> La sombre nuit les prend à la gorge; ils finissent
> *Leur destinée*, et vont vers le gouffre commun.... 119

Effet du même genre; dès que tout est fini, le rythme s'abandonne et met ainsi en évidence la triste banalité de cette commune destinée.

> Et quand il s'en allait, sans rien voir, à travers
> *Les champs*, sans distinguer les étés des hivers.... 17

Toujours le même effet; le rythme s'abandonne comme le malheureux pour qui la vie est désormais sans objet.

> Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
> Haletant — et brisé de fatigue, — au milieu
> *Des plaines de l'ennui*, profondes et désertes.... 134

Le rythme est brisé, tout comme l'homme est brisé de fatigue.

Le même effet trouve sa place dans des vers de récit, sur lesquels le poète passe rapidement, en résumant, pour déblayer[1], parce qu'ils ne font que préparer un passage lyrique auquel sont réservées les cadences d'un rythme plus nombreux, comme un récitatif encadre et fait valoir une mélodie :

> Là je vis un matin, à l'heure où sous les cieux
> *Clairs et froids*, — le Travail s'éveille, — où la voirie
> Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux.... 113

> Ainsi quand je serai perdu dans la mémoire
> *Des hommes*, dans le coin d'une sinistre armoire.... 49

> Par les quatre côtés d'où soufflent les haleines
> *Du vent*, tous les guerriers de chaque tribu, tous.... 85

« Ayant ce projet, écrit M. Ch. Morice, à propos d'un conte en vers de Verlaine (*l'Impénitence finale*, dans *Jadis et*

1. « Pourquoi se sert-on de l'alexandrin brisé? Pour arriver à la concision qu'exige l'action. » (Ténint, *op. cit.*, p. 78).

Naguère), d'écrire en vers des récits, le poète eut cette pensée naturelle, si naturelle qu'elle eût dû n'être oubliée d'aucun conteur en vers, que le récit est par lui-même prose, que conter en vers, c'est nécessairement introduire de la prose dans les vers.... Que la rime soit suffisante, et le nombre pur, il le faut; mais qu'ils se dissimulent dans l'enchaînement du style au cours du récit, il le faut aussi, pour de fois à autres éclater aux instants épanouis où le récit s'entr'ouvre à des efflorescences de réelle poésie... (*citation d'une quinzaine de vers*). Ici, la prose est manifeste, et voulue manifestement, manifestement encore préférable mille fois à tel bel alignement de vers bourrés de remplissages « poétiques », et chevillés à donner plein à la rime, comme nous connaissons beaucoup de ces académiques pièces[1]. »

Il y a quelque chose de cela dans Baudelaire. Un exemple pourra en être fourni par l'analyse sommaire de la première moitié d'un court poème : *la Voix* (93), qui présente ces alternatives de prosaïsme et de lyrisme[2].

Le début est en quelques vers classiques fortement rythmés. Ensuite l'Esprit d'ambition parle au poète en vers prosaïques de rythme plat et brisé par la présence d'un ternaire sans tonique à l'hémistiche, par une parenthèse dans le vers suivant :

1. Ch. Morice, *Verlaine*, p. 54. Du même ailleurs : « Pourquoi rimer de la prose? Pourquoi, quand le ton exige que le lyrisme soit renoncé, ne pas descendre franchement à la prose vraie? Franchement, non pas brusquement, et le vrai poème en prose est à merveille fait pour servir ici d'harmonique transition. On voit ce que serait un livre où, selon les opportunités indiquées par les émotions, le style descendrait du vers à la prose, remonterait de la prose au vers, avec ou sans la transition du poème en prose, s'y berçant, quand il l'emploierait, en des rythmes qui, par les allitérations et les assonances, annonceraient, évoqueraient le Nombre et la Rime, pour enfin les atteindre, — et, rarement, les quitterait sans l'avertissement d'une dégradation lente, pour un effet. » (*Littérature de tout à l'heure*, p. 381.)

2. « Dans la versification, il y a des périodes arrêtées au commencement et à la fin par des vers non brisés qui en sont comme les bornes. Ces périodes composées d'un plus ou moins grand nombre de phrases forment un ensemble, un tout.... La période elle-même n'est pour ainsi dire qu'un seul vers. » (Ténint, *op. cit.*, p. 79.)

Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,
Disait : — « La Terre est *un* gâteau — plein de douceur;
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)
Te faire un appétit d'une égale grosseur. »

Au contraire, l'autre voix, celle de la rêverie, fait entendre le plus caressant, le plus chantant des appels, plein d'allitérations harmonieuses, d'un rythme berceur et séduisant :

Et l'autre : « *V*iens! oh! *V*iens *v*oyager dans *l*es rêves,
Au de*l*à du possib*l*e, au de*l*à du connu! »
Et ce*ll*e-*l*à ch*an*tait comme le *vent* des grèves,
F*an*tôme *v*agiss*ant*, on ne sait d'où *v*enu,
Qui c*a*resse *l*'oreille et *cepend*ant *l*'e*ff*raie.

Le poète ne résiste pas à cette séduction. Désormais sa vie est orientée pour toujours. Qu'importe le reste? Et le rythme de prose reprend :

Je te répondis : « Oui, douce voix! » C'est d'alors
Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie
Et ma fatalité. Derrière les décors
De l'existence immense....

Ce sont sans doute ces alternances que Th. Gautier voulait signaler quand il disait que Baudelaire mêlait dans la trame de son style « des fils de soie et d'or à des fils de chanvre rudes et forts[1] ».

« Il faut qu'on sache, disait St. Mallarmé, que les essais des derniers venus ne tendent pas à supprimer le grand vers; ils tendent à créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet, qui leur manquait un peu jusqu'ici. On entend tout à coup dans les orchestres de très beaux éclats de cuivre; mais on sent très bien que s'il n'y avait que cela, on s'en fatiguerait très vite. *Les jeunes espacent ces grands traits pour ne les faire apparaître qu'au moment où ils doivent pro-*

1. Th. Gautier, *Notice à Baudelaire*, p. 47.

duire l'effet total.... Les jeunes ne font qu'espacer le raidissement, la constriction Parnassienne[1]. »

Baudelaire a certainement voulu, obscurément, confusément, comme il sied à un précurseur, des effets de ce genre. Il a pensé que le rythme continu était un peu comme l'éloquence continue, ennuyeux. Cela peut contribuer à expliquer sa grande influence sur les jeunes poètes.

Les mêmes effets se retrouvent dans le décasyllabe et dans l'octosyllabe. Comme Baudelaire les emploie beaucoup moins fréquemment que l'alexandrin, et pour éviter les répétitions, il suffira de les signaler en passant, et de citer un ou deux exemples de rythmes brisés et volontairement prosaïques.

Le décasyllabe s'y prêtait fort bien par son rythme naturellement inégal :

> Même on eût dit parfois qu'elle croyait
> *Que tout voulait l'aimer*; elle noyait.... 39ter

Un seul exemple aussi pour l'octosyllabe : le récit de l'ivrogne meurtrier racontant son crime avec la simplicité de l'inconscience s'accommoderait mal de cadences emphatiques; le rythme prosaïque apparaît :

> Elle était encore jolie,
> Quoique bien fatiguée! et moi
> *Je l'aimai trop!* Voilà pourquoi
> *Je lui dis* : « Sors de cette vie! » 130

L'effet est obtenu par l'emploi de l'enjambement, et par le jeu des césures qui dans ces 4 vers changent 3 fois de place (3 + 5; 6 + 2; 4 + 4; 3 + 5); les deux vers de même scansion étant de plus chacun à une extrémité de la strophe.

1. St. Mallarmé, dans J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 58, 59.

⁂

Tout le monde a remarqué la prédilection de Baudelaire pour les longs mots[1].

Au point de vue du sens, leur rôle dans le vers paraît assez clair : par le temps plus long qu'exige leur lecture, ils maintiennent l'attention plus longtemps sur l'idée ou l'image qu'ils expriment; d'où un relief particulier donné à cette idée ou à cette image.

Mais quelle est leur influence sur le rythme du vers?

Là-dessus les métriciens ne sont pas d'accord. — Plus les mots sont longs, disent les uns, moins il y a d'accents dans le vers, et *plus le mouvement s'accélère*[2].

Pour Becq de Fouquières et M. Maurice Grammont : « Quel que soit le nombre des syllabes d'une des 4 mesures du vers alexandrin, sa durée est égale au quart du temps total[3] ». Il doit s'ensuivre que les mots qui dépassent 3 syllabes constitueront des mesures accélérées, puisqu'un mot de 4 syllabes, par exemple, bien que représentant à lui seul un tiers du nombre total des syllabes du vers, ne devrait avoir d'après cela qu'une durée égale à un quart du temps total.

Au contraire, pour M. Braunschwig, le vers sera plus rapide s'il renferme un plus grand nombre d'accents. Les mots longs par conséquent le *ralentissent*.

1. Th. Gautier, *Notice*, p. 46 : « Les mots polysyllabiques et amples plaisent à Baudelaire ».

2. Cf. Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 112. Exemple cité :

Le so*leil* agran*di* dé*cline* *sur* la *mer*....

Le second hémistiche, ayant trois accents, serait plus lent que le premier qui n'en a que deux.

3. *Revue des Langues romanes*, 1803, p. 103.

4. *Esthétique du vers français*.

Quicherat est de cet avis[1]. Il estime que l'emploi des grands mots est avantageux pour rendre un bruit qui se prolonge, *une longue durée*, et *une action qui se continue.*

C'est lui, le vieux Quicherat, qui est le plus près de la vérité. — Chez Baudelaire notamment, les longs mots me donnent non pas une impression de rapidité, mais une impression (voisine, il est vrai) de *fluidité* et de *continuité*[2], en ce sens que, comme ils ont moins d'accents toniques, la prononciation glisse sur eux avec une aisance supérieure. Ils figurent bien dans les vers qui expriment une action qui s'exécute avec facilité, sans heurts ou efforts, d'une façon aisée et continue :

Glorifiait la mort avec simplicité.... [5 mots.] 9
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété.... [6 mots.] 5
L'irrésistible nuit établit son empire.... [5 mots.] 100
[La cloche]
Jette fidèlement son cri religieux.... [5 mots.] 76
(Ainsi que des esprits errants et sans patrie)
Qui se mettent à geindre opiniâtrement[3].... [6 mots.] 80

1. *Traité de versification*, p. 161. Quicherat cite ces deux vers de J.-B. Rousseau :

Le temps, cette image mobile
De l'immobile éternité....

et fait remarquer avec raison le contraste entre la rapidité du premier et la lenteur du deuxième.

2. Cf. Hugo :

Sur le noir Golgotha saigne *éternellement*....

(*Châtiments*, I, 8.)

3. Dans ce dernier vers, il y a l'idée d'un effort, mais cette idée est dans le mot *opiniâtrement*. Par le rythme, le second hémistiche, que ce mot constitue à lui seul, exprime la continuité.

De même ici, dans le second de ces 3 vers :

Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel. 51

le rythme coupé du second hémistiche marque la succession des états qui se remplacent, le long mot du premier hémistiche marque la continuité de l'alternance, le caractère ininterrompu de la succession.

Du reste il faut remarquer qu'un vers composé de longs mots renferme généralement moins de sens, toutes choses égales d'ailleurs, qu'un vers d'un même nombre de syllabes composé de mots courts, d'où il suit que l'effort intellectuel exigé du lecteur est moindre. Cela contribue à produire l'impression d'aisance.

On pourra comparer à ce point de vue les deux vers suivants, très comparables, puisqu'ils sont tous les deux composés exclusivement d'épithètes :

Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé.... 49
Immense, parfumé, sublime, radieux.... 85

Le premier, de 6 mots, coupé, heurté, saccadé, surchargé de sens ; le second, de 4 mots, d'une aisance parfaite.

C'est sans doute cette aisance qui explique l'impression de rapidité qu'ont cru sentir certains métriciens en présence des vers où figurent des mots longs. En effet ce qui est aisé peut facilement sembler rapide. Pourtant l'aisance et la rapidité sont deux choses distinctes ; une allure lente peut être aisée, et une allure rapide peut être heurtée et pénible.

En fait, dans Baudelaire, on remarquera que les mots longs sont le plus souvent associés à l'idée de lenteur, ou à des idées connexes (langueur, nonchalance, mélancolie, calme, sérénité, indifférence, insensibilité) :

Suspendant ton allure harmonieuse et *lente*.... 122
Les souvenirs lointains *lentement* s'élever.... 76
S'avançait *lentement* sur la Seine déserte.... 127
Et *lentement* montait la divine fumée.... 85
Nous accompagnaient *lentement* (octosyllabe).... 46
Dormir *nonchalamment* à l'ombre de ses seins.... 20
Montant *paisiblement* dans le matin vermeil.... 85
(Étendue à ses pieds, *calme* et pleine de joie),
Superbe, elle humait *voluptueusement*
(Le vin de son triomphe...).
(*Femmes damnées, Épaves.*)

Tu passes ton chemin, *majestueuse* enfant.... 53
Puget, *mélancolique* empereur des forçats.... 6
Elle se développe avec *indifférence*.... 28
Jalouse du néant *l'insensibilité*.... 102

Dans ces vers, outre l'impression d'aisance et de continuité notée plus haut, la lenteur du rythme confirme et souligne le sens ; l'effet est dû à ce que dans les mots longs les accents, plus éloignés, s[illegible]noins vite, au lieu de se précipiter coup sur coup, [illegible]rive dans une succession de mots courts.

V

L'ASSONANCE ET L'ALLITÉRATION.

Influence latine (Sainte-Beuve) et anglaise (Edgar Poe). Les assonances de Baudelaire; ses allitérations; divers effets produits par l'assonance et l'allitération combinées. — De la mesure de l'harmonie.

Baudelaire est un des poètes modernes qui présentent relativement le plus de vers assonancés ou allitérés, et, pour le dire sans plus tarder, c'est là sans doute une source importante du charme original et pénétrant que dégage sa poésie.

Si, nous plaçant à ce point de vue, nous cherchons d'où dérive ce caractère poétique, et si nous voulons en constituer la filiation, nous rencontrons tout aussitôt Sainte-Beuve, dont l'influence sur Baudelaire a déjà été établie.

Dans les *Poésies de Joseph Delorme*, il y a une pièce intitulée : *En s'en revenant un soir de Novembre*, où figurent ces deux vers :

> Pourtant je n'ai souci ni de la brise amère,
> Ni des l*am*pes d'arg*en*t d*an*s le bl*an*c firma*men*t.

Et Saint-Beuve de mettre en note : « C'est sans doute à dessein que le poète a redoublé les sons en *an*, pour rendre l'effet du scintillement; les Anciens sont pleins de ces effets dans leurs peintures. Nos critiques prosaïques les réputent pour fautes en français. » Jusqu'à quel point le scintillement est-il rendu par les sons en *an*, c'est une question que la

suite élucidera peut-être, mais retenons toujours la note, comme indication expresse d'une intention intéressante.

Plus tard, dans les *Pensées d'Août*, à la suite du prosaïque *Monsieur Jean*, autre note analogue et plus détaillée : « Je reviens sur une de mes remarques précédentes, et je prie une dernière fois les personnes qui liront sérieusement ces études et qui s'occupent encore de la forme, de voir si, dans quelque vers qui, au premier abord, leur semblerait un peu dur ou négligé, il n'y aurait pas précisément une tentative, une intention d'harmonie particulière, par allitération, assonance, etc. ; ressources que notre poésie classique a trop ignorées ; dont la poésie classique des anciens abonde, et qui peuvent dans certains cas rendre à notre prosodie une sorte d'accent. Ainsi Ovide dans ses *Remèdes d'amour* :

> Vince cupidineas pariter Parthasque sagittas.

Ainsi moi-même dans un des sonnets qui suivent :

> J'ai *r*asé ces *r*ochers que la g*r*âce domine....
> So*rr*ente m'a *r*endu mon doux *r*êve infini....

« Mais c'est assez dire pour ceux qui doivent entendre, et beaucoup trop pour les autres. »

Il est probable que Baudelaire, d'ailleurs bon latiniste, fut de ceux qui devaient entendre et qu'il trouva dans ces indications du maître au moins un encouragement à développer des tendances qui étaient en lui. Théophile Gautier le constate quand il dit de lui dans sa *Notice*[1] : « Il emploie parfois l'allitération, c'est-à-dire le retour déterminé d'une certaine consonne[2] pour produire à l'intérieur du vers un effet d'harmonie. Sainte-Beuve, à qui aucune de ces délicatesses n'est inconnue, et qui les pratique avec un art exquis, avait dit

1. P. 45.
2. Nous allons voir que les voyelles sont ici en jeu tout autant que les consonnes.

autrefois dans un sonnet d'une douceur fondue et toute italienne :

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini.

« Toute oreille sensible comprend le charme de cette liquide ramenée quatre fois et qui semble vous entraîner sur son flot dans l'infini du rêve comme une plume de mouette sur la houle bleue de la mer Napolitaine. »

Mais l'influence de Sainte-Beuve, influence d'origine latine, n'est pas ici la seule qu'ait subie Baudelaire : celle de la poésie anglaise et d'Edgar Poe en particulier fut peut-être plus importante encore. On sait quelle influence considérable exerça sur lui l'auteur américain dès qu'il le connut, à partir de 1846 ou 1847[1]. Pour la qualité et le développement des sentiments, pour la tournure d'esprit, pour la méthode, la recherche à tout prix de l'originalité et de l'étrangeté, il lui dut infiniment. Il lui dut beaucoup de même pour la forme poétique, surtout, comme nous le verrons plus loin, en ce qui concerne les effets de répétition, mais aussi en ce qui concerne les effets d'assonance et d'allitération.

Ces sortes d'effets sont en quelque manière naturels dans la poésie anglaise, en raison de ses origines anglo-saxonnes. Tandis qu'en français, où les mots sont accentués sur la dernière syllabe, on cherchait à déterminer le vers par l'assonance finale ou la rime, les mots anglo-saxons étant généralement accentués sur la première syllabe, il était logique, dans les poésies anglo-saxonnes, que le vers reposât sur la similitude ou l'allitération initiale. L'allitération est donc restée fréquente chez les poètes anglais; et elle l'est surtout chez Poe.

1. « En 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe : j'éprouvai une commotion singulière.... » (*Lettre à Armand Fraisse*, dans Crépet, p. LVI.) Le premier morceau de Poe qu'il traduisit : *Révélation magnétique*, parut dans *la Liberté de penser* en juillet 1848, et la publication de ses diverses traductions de Poe ne s'arrêta qu'en 1865, après dix-sept ans.

Donc de cette double influence, de l'influence latine représentée par Sainte-Beuve, et de l'influence anglaise représentée par Poe, résulta chez Baudelaire un effort pour introduire dans la poésie essentiellement plastique de son temps un élément d'expression musical par l'assonance et l'allitération, effort parfaitement réfléchi et conscient, comme en témoigne le passage suivant des Notes qu'il avait rédigées pour une Préface des *Fleurs du Mal* qui n'aboutit pas : « Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique; — que la poésie française possède une prosodie mystérieuse, comme les langues *latine* et *anglaise* »[1].

Aujourd'hui cette « prosodie mystérieuse » n'est plus aussi mystérieuse qu'elle pouvait le paraître à l'époque où Baudelaire rédigeait ces lignes. On a beaucoup écrit sur le rôle de l'allitération et de l'assonance depuis vingt ou vingt-cinq ans. C'est Becq de Fouquières qui a ouvert la voie par les deux chapitres qu'il leur a consacrés dans son *Traité général de Versification française*, en 1879. On l'a vivement critiqué d'avoir eu l'air de dire que toute la poésie reposait sur l'allitération et sur l'assonance. Peut-être n'a-t-il pas assez nettement fait la part de l'élément intellectuel, idées et images, qui demeure principale. Mais, cette réserve très importante une fois faite, il reste que l'allitération et l'assonance pourraient bien constituer pour une forte part, et au même titre que le rythme (qu'elles contribuent d'ailleurs souvent à marquer), le charme musical de la poésie.

Outre le plaisir purement sensoriel qu'elles procurent, elles ont, toujours comme le rythme, un rôle expressif d'autant plus considérable qu'elles agissent toujours un peu mystérieusement, comme disait Baudelaire, par l'intermé-

1. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Crépet, p. 9.

diaire de l'oreille, souvent à notre insu, et plutôt par suggestion que par expression à proprement parler. Ce point a été parfaitement établi par M. Maurice Grammont qui nous semble sur bien des points avoir éclairci d'une façon définitive le rôle expressif des sons, voyelles et consonnes, et dont les études[1] nous ont aidé à écrire ce chapitre.

Or les vers de Baudelaire présentent fréquemment des effets de ce genre. En voici divers exemples classés méthodiquement, et où ne seront indiquées, pour plus de clarté, que les allitérations ou les assonances principales; quelquefois seulement certains effets secondaires seront signalés accessoirement.

I. — ASSONANCES

1° Voyelles palatales : claires (*é*, *è*, *eu* fermé) ou aiguës (*i*, *u*).

> Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
> i i i
> L'irrésistible nuit établit son empire. 100
> i é i i i é i i

La remarquable prédominance, surtout dans le second vers, du son aigu *i*, soutenu par la voyelle claire *é*, correspond à l'expression, non pas de l'obscurité de la nuit, mais d'une angoisse et d'un désespoir aigus.

> Sosie inexorable, ironique et fatal.... 114
> i i è i i é

Même effet, accentué encore par la rencontre des deux premiers *i* en hiatus : agacement extrême, exaspération.

> Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte ! 82
> on an u i é ou i u

Ici la douleur aiguë de l'adieu est tempérée et voilée de

1. *Revues des Langues romanes*, 1903 : Des sons considérés comme moyens d'expression.

tristesse par la présence des nasales *on*, *an*, et de la voyelle grave *ou*.

Un paysage clair, ensoleillé, lumineux sera évoqué par un vers où dominent les notes claires :

> Au pays parfumé que le soleil caresse.... 63
> èi u é è è

De même la bienfaisance allègre et joyeuse du vin se traduit par un chant où les notes claires, représentées par les voyelles palatales placées à la rime et à la plupart des accents toniques ou rythmiques, l'emportent sur les notes graves ou sombres[1] :

> Un soir l'âme du vin chantait dans les bouteilles :
> èn è è è
> Homme, *vers* toi je pousse, ô ch*er* desh*é*rité,
> è è é é i é
> Sous ma prison de *verre* et mes cires *ver*meilles
> i è é é i è è
> Un chant plein de lumi*è*re et de frat*er*nité.
> èn è é è i é

De même encore l'*Hymne* « à la très chère, à la très belle », où Baudelaire avait besoin d'exprimer toute l'allégresse enthousiaste qui faisait déborder son cœur est écrit en sons clairs :

> A la très chère, à la très belle,
> è è é è
> Qui remplit mon cœur de *clarté* ;
> i i é
> A l'ange, à l'idole immortelle,
> i i è
> Salut en immortalité !
> u i i é

Toutes les rimes notamment, non pas de cette seule strophe, mais de la pièce entière, sont en palatales : *è*, *é*, *è*, *é*; — *i*, *è*, *i*, *è*; — *u*, *i*, *u*, *i*; — *i*, *é*, *i*, *é*; — *è*, *é*, *è*, *é*.

2° Nasales; voyelles graves et voyelles sombres.

La résonance voilée des nasales (*in* [*èn*], *an*, *un*, *on*) évoquera

1. On remarquera notamment la fréquence de son *ver* ou *er*.

mieux que les sons nets des voyelles orales une apparition indécise et flottante :

> S*on* f*an*tôme d*an*s l'air d*an*se comme *un* fl*am*beau.... 43

ou contribuera à accentuer l'impression de nonchalance et de langueur qui se dégage de ces vers :

> Ils prennent en s*on*ge*an*t les nobles attitudes
> Des gr*an*ds sph*in*x all*on*gés au f*on*d des solitudes,
> Qui s*em*blent s'*en*dormir d*an*s un rêve s*an*s f*in*[1]. 68
> (*Les Chats.*)

Si le vers doit exprimer des idées graves, tristes, sombres, donner une impression de pesanteur au moral ou au physique, les voyelles éclatantes (*a*, *ò*, *eu* ouvert, *e* dit muet) ou sombres (*ó*, *ou*), encore assourdies et alourdies souvent par la nasalité, viendront naturellement remplacer les palatales.

Témoin ces vers :

> Dev*ant* ce *noir* tabl*eau* plein d'ép*ouvant*em*ent*. 5

> Comme des chariots *ou* des socs déchir*ants*,
> Ils p*asseront* sur t*oi* comme *un* l*ou*rd *a*ttel*a*ge
> *De* chev*aux* et de b*œufs* *aux* s*a*bots s*ans* pitié....
> (*Femmes damnées, Épaves.*)
> Je s*ens* f*on*dre sur m*oi* de l*ou*rd*es* ép*ouvan*tes
> Et de n*oi*rs b*a*t*a*ill*ons* de f*antô*mes ép*a*rs
> Qui v*eu*l*ent* *me* c*on*duire *en* des r*ou*tes m*ouvan*tes
> Qu'*un* horiz*on* s*a*ngl*ant* ferme de t*ou*t*es* p*a*rts....
> (*Id.*)

3° L'antithèse du gai et du triste sera soulignée en conséquence par l'opposition des voyelles claires aux voyelles graves ou sombres en des membres de phrases où prédominent tantôt celles-ci, tantôt celles-là :

> Des rires effrénés mêlés — *aux* s*om*bres pleurs....
> (*Lesbos, Épaves.*)

1. Accessoirement, noter l'allitération de l'*s* : *s*ongeant, *s*phinx, *s*olitudes, *s*emblent, *s*'endormir, *s*ans; — et même de l'*f* : sp*h*inx, *f*ond, *f*in.

Inversement :

Un sombr*e* mendi*ant*, — l'œil fi*er* comme Ant*i*sthène.... 15

L'idée principale du *Jet d'eau* (97) est l'association et le mélange de la volupté la plus intense avec la mélancolie : à la rime et dans le vers les notes aiguës ou claires alterneront avec les notes graves ou sombres, selon la nature du sentiment. La deuxième strophe de la pièce en sera un bon exemple :

Ainsi ton âme qu'*in*cend*ie* L'*é*cl*ai*r br*û*lant d*es* volu*p*t*és* S'*é*lance rap*i*de *et* hard*ie* Vers l*es* vastes c*ieux* enchant*és*.	prédominance des sons clairs à la rime et dans le vers.
Puis el*le* s'épan*ch*e m*ou*ra*n*te *En un* flot de triste la*ngueur* Qui p*ar* une invisibl*e* p*e*nte Desc*en*d jusqu'*au* f*on*d de m*on* c*œur*.	prédominance des sons graves à la rime et dans le vers.

Cette double disposition de l'âme trouve son symbole dans l'élan et la retombée du jet d'eau dont la description forme un refrain que Baudelaire avait d'abord ainsi écrit :

La gerbe d'eau qui *verse*
    Ses mille *fleurs*
Que la lune tra*verse*
    De ses lu*eurs*,
Tombe comme une *averse*
    De larges *pleurs*[1].

Puis il s'avisa que l'effet de contraste entre le triste et le gai n'était pas encore assez marqué par l'opposition à la rime de la voyelle claire *è* et du son grave *eù*; et il récrivit ainsi son refrain, remplaçant le son clair par le son aigu *i* :

La gerbe épanou*ie*
    En mille *fleurs*
Où Phébé réjou*ie*
    Met ses cou*leurs*,
Tombe comme une *pluie*
    De larges *pleurs*.

1. Variante donnée par de La Fizelière, *Bibliographie de Baudelaire*.

II. — ALLITÉRATION

D'une manière analogue, Baudelaire sait, par l'allitération des consonnes, soutenir et renforcer la signification des mots :

1° *Instantanées.* — Le ton d'une prière où l'agitation intérieure du suppliant s'accentue de sarcasme se traduira par un débit âpre et martelé dû à l'allitération des occlusives gutturales *c*, *g* :

> Ah! Seigneur, donnez-moi la force et le *c*ourage
> De *c*ontempler mon *c*œur et mon *c*orps sans dé*g*oût!

Ailleurs le même martèlement saccadé du style obtenu par de semblables consonances exprimera d'une façon forte et originale le bruit des baisers .

> Lesbos où les baisers sont *c*omme les *c*as*c*ades...
> Et *c*ourent san*g*lotant et *g*loussant par sa*cc*ades [1].
>
> (*Lesbos, Épaves.*)

Voici le halètement de la colère et le dégoût rendus par l'allitération des occlusives labiales (*p*, *b*) et dentales (*t*, *d*) associées :

> Et je *t*or*d*rai si *b*ien cet ar*b*re miséra*b*le
> Qu'il ne *p*ourra *p*ousser ses *b*ou*t*ons em*p*es*t*és!

2° *Continues.* — L'expression d'un souffle continu, mou, silencieux, ou au moins peu bruyant, résultera de l'allitération des spirantes labiales *f*, *v* :

> Par les *f*entes des murs, des miasmes *f*ié*v*reux
> *F*ilent en s'en*f*lammant ainsi que des lanternes
> Et pénètrent *v*os corps de leurs par*f*ums a*ff*reux [2].
>
> (*Femmes damnées, Épaves.*)

1. Accessoirement, noter l'allitération du *b* : Les*b*os où les *b*aisers.... l'assonance de l'*a* oral ou nasalisé : c*a*sc*a*des, s*an*glot*an*t, glouss*an*t, p*a*r, sacc*a*des....

2. Accessoirement, noter l'allitération de l'*m* : *m*urs, *m*iasmes, enfla*mm*ant

Plongez au plus profond du gouffre où tous les crimes,
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel....

(Id.)

L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient[1]. 127

Le glissement muet, la venue insensible de l'ombre s'accommoderont de l'allitération des spirantes *v*, *s*, *ch*, mêlées aux liquides *l*, *r*, et encore adoucies par la mollesse des nasales *m*, *n* :

Voici le soir charmant, ami du criminel[2].... 119

L'idée de fluidité, celle d'un mouvement, d'un écoulement lent et continu exprimées par le vers, seront soutenues surtout par la consonance des liquides *l*, *r*, associées ou non aux nasales ou aux spirantes :

Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes.... 141
Elle alla se briser au dur plafond des cieux.... 85
Une atmosphère obscure enveloppe la ville.... 104
Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme. L'espoir.... 80
... Vois...
Le Soleil moribond s'endormir sous une arche
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. 104

Effets analogues; expression d'une mollesse fluide et vaporeuse; liquides (*l*, *r*), labiales (*b*, *m*), *l*, *n* mouillées :

Une mer de brouillards baignait les édifices.... 127

Bercement et caresse :

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux.... 138
Oreiller caressant ou corbeille de fleurs.... 122

(expression de mollesse); et de l'*l* : filent, enflammant, lanternes, leurs... (expression de liquidité, d'écoulement), les diverses allitérations ne se contrariant pas, mais se soutenant et se renforçant les unes les autres.

1. Accessoirement, noter l'allitération des spirantes dentales, *s*, *z* : frisson, choses, s'enfuient, qui expriment également un souffle, avec en plus un léger sifflement.

2. Accessoirement, noter l'assonance de l'*a* : Voici le soir charmant, ami....

Même expression avec un léger roulement, une vibration ou un frémissement plus ou moins sensible, par la prédominance de la liquide *r* :

Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité.... 6

Effet de lenteur et de longueur, bercement mélancolique produit par la prédominance de la liquide *l*, surtout si elle est encore voilée par la fréquence de la labio-nasale *m*; effet que Baudelaire affectionne et auquel il a dû quelques-uns de ses plus beaux vers :

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons. 67

Quand, la liquide restant fréquente, l'*m* prédomine, l'effet, peu différent, est non moins heureux :

Mais la tristesse en moi monte comme la mer
Et laisse en refluant sur ma lèvre morose
Le souvenir cuisant de son limon amer. 56

Et lentement montait la divine fumée
Dans l'air doux du matin, onduleuse, embaumée.... 85

Tous virent le signal et l'immense fumée
Montant paisiblement dans le matin vermeil.... 85

Et du haut du divan elle souriait d'aise
A mon amour profond et doux comme la mer
Qui vers elle montait comme vers sa falaise....
(*Les Bijoux*, *Epaves.*)

*
* *

On notera dans ces derniers vers, en plus de l'allitération, l'assonance du son clair *é*, *è* ou *ai* qui convient d'ailleurs à l'expression de la joie des amants; car, bien entendu, l'assonance des voyelles et l'allitération des consonnes ne sont

ici séparées que pour la clarté et la commodité de l'exposition. En fait elles s'associent le plus souvent, comme dans les vers suivants, pour produire des effets complexes que le lecteur sentira de lui-même en se souvenant de ce qui précède :

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige.... 48
io on i o on l
f e e e f
Valse mélancolique et langoureux vertige! 48
a an l an l
l l l l
Comme de longs échos qui de loin se confondent.... 4
o on o on on
c l e e l e
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant.... 4
e e e e e
f f f
Voilà le souvenir enivrant qui voltige.... 49
l l l l
v l l v v v l
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer.... 6
Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite! 66
Les violons vibrant derrière les collines.... 64
Comme vous êtes loin, paradis parfumé! 64
Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures....
Etc.

∴

Un autre effet de l'allitération ou de l'assonance chez Baudelaire est de soutenir le sens d'un mot auquel le poète veut donner un retentissement particulier, en reproduisant un ou quelquefois deux de ses éléments phoniques.

Danse :

Que ce soit *dans* la nuit ou *dans* la solitude,
Que ce soit *dans* la rue ou *dans* la multitude,
Son f*an*tôme *dans* l'air DANSE comme un fl*am*beau[1].... 43

Chanter :

Et celle-là CHANTAIT comme le v*ent* des grèves,
F*an*tôme vagiss*ant*, on ne sait d'où venu.... 98

1. Cf. Hugo :

N'avez-vous donc pas vu que c'était de *la boue*
Qui vous ÉCLABOUSSAIT !
(*Châtiments*, II, 7, 7.)

Chante et *siffle* :

Lorsque la bû*che* SIFFLE et CHANTE, *si* le soir
Calme, d*ans* le fauteuil je la voyais *s*'asseoir.... 124

Sang :

Et qui, soûl de son SANG, préférerait en somme.... 120

Mort :

A travers *ma ruine* allez donc sans *remor*ds,
Et dites-moi s'il est enc*or* quelque *tor*tu*re*
Pou*r* ce vieux *cor*ps sans â*me* et MORT pa*rmi* les *morts*! 74

Affaiblie :

Il arrive souvent que sa voix AFFAIBLIE
Sem*ble* le râ*le* ép*ais* d'un *bl*essé qu'on ou*bli*e.... 76

Immonde :

Et j'ai p*om*pé ta vie avec *ma trom*pe IMMONDE.... 107

Nuit :

Comme tu me plairais, ô NUIT! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage co*nn*u!
Car je cherche le vide, et le *n*oir, et le *n*u! 81

∴

Ainsi une sorte de correspondance harmonieuse tend à s'établir entre les sons et le sens qui en est renforcé. L'effet sera encore plus complet quand un rythme approprié s'y associera. Par exemple dans le second de ces deux vers :

Je suivais, raidissant mes nerfs comme un héros,...
Le faubourg — secoué — par les lourds — tombereaux.. . 114

le rythme exprime, par les 4 anapestes, la marche assez régulière des files de véhicules, tandis que les voyelles graves (*o*, *ou*) marquent la pesanteur des lourdes voitures, et que

l'alternance inégale des glissements et des cahots sur le pavé défoncé s'entend dans la succession irrégulière des liquides continues (*l*, *r*) et des instantanées (*c*, *p*, *t*).

*
* *

Il ne faudrait pas croire cependant que le poète ait cherché à établir ces correspondances de sons, si heureuses qu'elles aient pu lui paraître, par un dessein raisonné, chaque fois que l'occasion s'en est présentée. Elles s'offraient à lui naturellement. On a dit avec raison que l'allitération, comme l'assonance, est un phénomène naturel et une tendance permanente. M. G. Bourdon (d'ailleurs convaincu qu'il y a fort peu de rapport entre le choix par le poète des différentes articulations, — et les émotions ou les sentiments qu'il s'agit d'exprimer) remarque par exemple que si l'on commence une énumération en disant d'abord *primo*, on dira ensuite *secundo*, *tertio*... plutôt que *deuxièmement*, *troisièmement*[1], etc. Or ce phénomène tendra à se reproduire d'autant plus fréquemment que la faculté d'invention verbale sera plus pauvre, et que le foisonnement des idées sera moindre dans l'esprit du poète, comme c'était le cas chez Baudelaire. Mais si cette indigence et cette infériorité relatives pouvaient desservir le poète en ce qui concerne par exemple le choix des rimes (qu'il réussissait à faire, à force de travail, riches de sonorité, mais non riches de variété), elle le portait d'autre part, indépendamment des influences que nous avons signalées, à se laisser guider davantage par des associations et des correspondances de sons quasi musicales, et, comme il avait avec cela une oreille délicate et un sentiment juste de la valeur expressive des sons, il en résulte souvent des effets très heureux et caractéristiques.

1. G. Bourdon, *l'Expression des émotions et des tendances dans le langage*, p. 186.

Pourtant il ne conviendrait pas de chercher à donner aux assonances et aux allitérations de Baudelaire une signification trop précise. Quelquefois, et même souvent, elles n'expriment chez lui aucune idée ou aucun sentiment déterminés d'une façon particulièrement sensible. Dans ce cas l'effet produit est une impression plus ou moins forte de cohésion, de plénitude du vers, à laquelle d'autres causes peuvent d'ailleurs contribuer, mais qui est à coup sûr considérablement renforcée par ces échos discrets qui se répètent d'un bout à l'autre du vers et résonnent dans toutes ses parties. Ensuite, indépendamment de toute idée ou de tout sentiment suggéré, il y a certainement une caresse fort agréable pour l'oreille dans ces sonorités semblables qui se répondent au cours de la phrase poétique.

On peut relever, entre beaucoup de vers de ce genre, en ne signalant que les allitérations ou les assonances principales :

Le Printemps adorable a perdu son odeur. 136
O Bacchus endormeur des remords anciens. 136
Un tapis triomphal avec ta charité.... 95
La froide majesté de la femme stérile.... 18
Comme s'il adressait des reproches à Dieu.... 113
Et les moins sots, hardis amants de la démence.... 151

. . . . Son regard,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard.... 35

Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître,
Et dès que le matin fait chanter les platanes,
D'acheter au bazar ananas et bananes. 92

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume. 76

Parmi ces allitérations, si nombreuses et si variées, il y en a qui signifient quelque chose et même quelque chose d'assez clair; mais il y en a beaucoup, non seulement dans

les vers cités ci-dessus, mais encore dans l'ensemble de l'œuvre de Baudelaire, que le poète paraît avoir accueillies parce qu'il leur attribuait une qualité propre, toute musicale, indépendamment de toute valeur d'expression. Il ne croyait pas, cela n'est guère douteux, que la rime (qui est du reste une forme particulière de l'assonance, une assonance renforcée d'une allitération et revenant régulièrement) fût, comme l'enseignait Th. de Banville après Sainte-Beuve, l' « unique harmonie » du vers, ou tout au moins il pensait qu'elle avait besoin d'être soutenue en sourdine par d'autres harmonies plus discrètes.

Il est important de le noter à cause de l'influence incontestable exercée par Baudelaire sur les jeunes écoles poétiques. « Le vers libre, dit M. G. Kahn, au lieu d'être, comme l'ancien vers, des lignes de prose coupées par des rimes régulières, *doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes*[1]. » Il y a déjà dans Baudelaire un bon nombre de vers qui existent ainsi *par eux-mêmes*.

∴

Maintenant, après ce que nous avons dit de l'harmonie intérieure du vers de Baudelaire, harmonie qui repose en grande partie sur l'assonance et l'allitération, peut-on, en dehors de cela, mesurer d'une façon plus précise, évaluer pour ainsi dire quantitativement, au moyen de procédés scientifiques, la dose d'harmonie que contient la poésie de Baudelaire?

M. Maurice Grammont est l'inventeur d'une théorie fort intéressante et ingénieuse qui, selon lui, permet de rendre compte scientifiquement de l'effet agréable à l'oreille produit par certains vers et qu'on désigne, faute de mieux, du nom

1. Dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 394.

vague d'harmonie[1]. — D'après M. Maurice Grammont, l'harmonie consiste essentiellement dans la modulation, c'est-à-dire dans le passage d'un son donné à un autre son d'une nature différente, par exemple d'une voyelle palatale à une voyelle non palatale, de l'*i* à l'*a*, de l'*é* à l'*o* ou à l'*ou*, — ou même seulement d'une palatale aiguë comme l'*i* ou l'*u* à une palatale claire comme l'*é* ou l'*è*.

Cette théorie lui avait déjà permis de formuler à propos de l'hiatus une règle précise et originale pour distinguer les hiatus agréables des hiatus inharmonieux[2]. En vertu de cette théorie devraient être permises entre deux mots, comme elles le sont dans l'intérieur d'un mot, les rencontres de sons qui présentent une modulation, telles que celles-ci : Puisque vent *y a* (La Fontaine) ; ô folle que *tu es* (Musset). — Par contre seraient à éviter, même en prose, à moins, bien entendu, d'un effet spécial à produire : On cri*a ha*ro, — *la ha*letante orgie, — *au haut*, etc.

Étendant cette théorie de l'hiatus au vers tout entier, M. M. Grammont cherche à démontrer que l'harmonie d'un vers résulte aussi d'une série de modulations se présentant par groupes de 2, 3, 4, 6 voyelles (diades, triades, tétrades, hexades).

Mais pour que cette harmonie soit sensible, il faut : 1° que ces groupes se succèdent dans un certain ordre et offrent dans leur structure une certaine symétrie ; 2° que le système ainsi constitué se trouve concorder avec le groupement établi par le rythme entre les syllabes qui composent le vers.

Dans les cas où se réalise cette concordance entre l'harmonie et le rythme, l'harmonie est d'autant plus grande que le système des correspondances est plus simple et que le nombre des groupements est moindre, parce qu'alors l'oreille s'y

1. Cf. *Revue des Langues romanes* (mai-juin 1904).
2. On peut trouver quelque chose comme le germe de cette théorie dans Clair Tisseur (*Modestes observations*, p. 231).

retrouve plus facilement. C'est ainsi que les vers en triades sont sensiblement plus harmonieux que les vers en diades.

Appliquant ensuite ces principes à l'étude d'un grand nombre de vers de différents poètes, M. M. Grammont en arrive à établir un classement de ces poètes au point de vue spécial de l'harmonie.

Au premier rang viennent Racine et V. Hugo, puis A. de Musset, puis Leconte de Lisle, puis Boileau, qui pourrait, par une légère modification du principe de classement, figurer tout à fait à la première place. « Il ne faut pas oublier, dit M. M. Grammont à son sujet, que, s'il n'avait pas tant de vers discordants, il figurerait au premier rang avec Racine, puisqu'il a comme lui 20 vers sur 100 en triades ou diado-triades[1] ». Il est donc, avec Racine, que cela étonne ou non, le poète français qui a fait la plus forte proportion de vers très harmonieux. — Après Boileau vient Lamartine, dernier du classement.

Telle est dans ses très grandes lignes cette ingénieuse et séduisante théorie qui représente une tentative, à notre connaissance sans précédent, pour remplacer par des données précises les vagues épithètes dont se contente généralement la critique quand elle aborde ces matières.

Il ne saurait être question de discuter ici complètement, à propos d'un seul poète, un système qui embrasse la versification française toute entière, mais ce système a été pour nous une occasion de relire Baudelaire avec soin en nous plaçant, autant que nous l'avons pu, au point de vue de M. M. Grammont, et cette lecture nous a suggéré certains doutes et quelques critiques que voici.

D'abord il paraît exact que la modulation des voyelles, telle que l'entend M. M. Grammont, est une condition essen-

1. M. Grammont, *Revue des Langues romanes*, 1904, p. 246.

tielle de l'harmonie. Même il semble bien qu'elle en soit l'élément principal.

Mais la modulation des voyelles n'est pas à elle seule toute l'harmonie. On est étonné de voir l'auteur de si pénétrantes études sur les sons considérés au point de vue de l'expression[1], études où il est fait une part égale aux consonnes et aux voyelles, ne s'occuper, quand il s'agit de l'harmonie, que des voyelles et laisser complètement de côté les consonnes. La théorie de la modulation, suffisante quand il s'agit de l'hiatus, où les voyelles se rencontrent sans intermédiaire, cesse de l'être quand c'est le vers qui est en question. Dans le vers, en effet, les voyelles ont le plus souvent entre elles des consonnes dont le rôle est considérable, même au point de vue de la modulation des voyelles, car tantôt elles la facilitent et tantôt elles l'entravent. De plus, en elles-mêmes, elles représentent des sons très divers, doux ou rudes, sourds ou sonores, continus ou instantanés, dont la combinaison ne peut pas être sans influence sur l'effet total, harmonieux ou inharmonieux, que produit à notre oreille un vers quelconque. Et quand nous parlons ici des consonnes, nous entendons parler aussi des semi-voyelles *u* (*w*), *i* (*y*), et même de l'*e* muet, quand il s'élide entre deux voyelles[2].

Faute de tenir compte de ces conditions, et pour ne vouloir considérer que la disposition des voyelles, on en arrive dans l'application à des estimations d'harmonie peu satisfaisantes et que l'oreille ne peut ratifier.

Voici par exemple un vers rythmé en triades[3] qui est d'une

1. *Études sur le vers français* (*Revue des Langues romanes*, 1903).

2. « L'*e* muet, comme une sorte d'*y* affaibli, fait une liaison qui détruit l'hiatus.... Il n'y a pas d'hiatus dans *Marie adorée*, qui se prononce de façon très différente de *Mari adoré*. Dans le premier cas on prononce en réalité : *Mari yadorée*. » (Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 231.)

3. N'ayant pas pour objet, encore une fois, d'étudier à fond la théorie en question, nous ne considérerons que des vers de ce genre. Ce sont ceux dont l'harmonie est la plus claire et sur lesquels le contrôle s'exerce le plus aisément.

D'après M. M. Grammont ce vers ne
vu que, dans les 2 triades du premie
pas de correspondance dans l'ordre
première, l'élément unique est entre l
blables; dans la seconde, l'élément u
deux éléments semblables. Il n'y a
modulation, donc pas d'harmonie. Or,
voyelles doit compter seule, il suffira de
rien qu'une, pourvu que cette modificat
trie des triades, et le vers deviendra
exemple, Baudelaire, agrémentant son
conjonction *donc*, avait écrit :

Donc le vert paradis des amours enfa

la correspondance des deux premières
(on eù *è* — a a *i*), et le vers eût été har
juge différemment.

De même les vers suivants, théorique

La diane chantait dans les cours des
a *i* a   eù an *è*   an *è* ou   *é*
Infinis bercements du loisir embaum
in i i   *è* eù an   u *a* i   an o *é*
Les guerriers se tenaient sur la verte
è è *é* ²   eù eù è   u *a* è
Qui comme eux sont frileux et comme
i *a* eù

deviendraient harmonieux du coup s'ils subissaient quelque heureuse modification analogue, et s'ils étaient écrits ainsi :

> *Les* dianes chantaient dans les cours des casernes...
> èia   eù an è   an è ou   é a è
> Infinis bercements d'*un* loisir embaumé....
> èn i i   é eù an   un a i   an o é
> Les guerriers se tenaient *dans* la verte prairie....
> è è é   eù eù è   an a è   eù è i
> Qui comme eux sont frileux *ou* comme eux sédentaires....
> i o eù   ou i eù   ou o eù   é an è

et voilà ce que l'oreille ne sent pas facilement.

Inversement, le vers suivant :

> Un poète pieux ennemi du sommeil.... 67

est théoriquement harmonieux parce que les triades de voyelles y sont parfaitement symétriques, la seconde correspondant à la première et la quatrième à la troisième, d'après l'ordre de leurs éléments :

un o *è*   *eù* i eú   è *eù* i   u *o* è

Mais supposons que Baudelaire eût écrit :

> *Les* poètes pieux ennemis du sommeil....

et, les deux triades du premier hémistiche ne se correspondant plus (è *o* è — *eù* i eú), le vers devrait cesser d'être harmonieux. Là encore l'oreille, qu'il faut pourtant bien consulter, est surprise, et a peine à ratifier la théorie.

De même les vers que voici, harmonieux tels que le poète les a écrits :

> A travers la tempête et la neige et le givre.... 147
> a a é   a an è   é a è   é eù i
> Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris....
> é a è   eù eù eù[1]   é a è   eù eù i
> Qu'un gibet symbolique où pendait mon image.... 141
> un i è   òn o i   ou an è   on i a
> Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu....
> u i è   eù a i   é a a   eù eù eù
> Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair.... 92
> è an eù   eù eù ou   on u a   eù a è

1. Cf. la note 2 de la page 76.

devraient cesser de l'être si on les écrivait :

> A travers là tempête *ou* la neige et le givre....
> a a è a an è ou a è é eû i
> *Or* jamais je ne pleure et jamais je ne ris....
> o a è eû eû eû è a è eû eû i
> Qu'un gibet symbolique où pendait *une* image....
> eû i e èn o i ou an è u i a
> Sur qui *pesait* la griffe effroyable de Dieu....
> u i eû è a i è a a eû eû eû
> *Nos* grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair....
> o an eû ou eû ou ou u a eû a è

Mais admettons un moment que la théorie en question suffise pour expliquer l'harmonie ou l'inharmonie d'un vers donné; on se demandera encore, en se plaçant à un autre point de vue, s'il est légitime, pour apprécier l'harmonie d'un poème, de ne tenir compte que de l'harmonie des vers qui le composent pris isolément et considérés comme indépendants les uns des autres. Si l'harmonie d'un vers se réalise par certaines correspondances entre ses éléments (diades, triades...), l'harmonie d'un poème ou d'un fragment de poème, d'une strophe, par exemple, ne dépend-elle pas, à son tour, de rapports qui peuvent dépasser l'étendue du vers isolé? L'analyse de chaque vers séparé du texte dont il fait partie peut-elle rendre compte de ces rapports? Suffit-il, pour calculer le degré d'harmonie d'un poème, de juger au point de vue de l'harmonie chacun des vers de ce poème et d'établir ensuite un simple pourcentage? Est-il légitime de découper la phrase poétique en unités métriques dont l'existence est très réelle, mais qui ne sont pas faites pour être dissociées? Et les chances d'erreur ne deviennent-elles pas colossales s'il s'agit, non plus d'un poème, mais de l'œuvre entière d'un poète? Ne serait-ce pas ainsi qu'on aboutit à la surprise d'un classement où Boileau se trouve être le poète français qui, avec Racine, a fait relativement le plus grand nombre de vers très harmonieux, et où Lamartine est en si mauvaise place?

Voilà les doutes qui nous empêchent d'appliquer cette

théorie, toute intéressante qu'elle est, à la mesure de l'harmonie chez Baudelaire. Chez lui l'harmonie est à la fois dans la modulation, — dans le rythme à l'intérieur du vers et au delà du vers, c'est-à-dire dans le rythme de toute la phrase poétique, — dans les allitérations, ou assonances, qui n'ont pas toujours, nous l'avons vu, une valeur expressive, dont le rôle est alors plutôt d'ordre musical, et dont les correspondances dépassent très souvent l'étendue du vers. Ainsi se constituent chez Baudelaire, comme, je pense, chez bien d'autres poètes, les éléments très divers d'une harmonie complexe que l'oreille perçoit et dont elle jouit, mais dont la qualité et le degré nous paraissent échapper encore aujourd'hui à toute mensuration scientifique.

VI

LES DIFFÉRENTE[illegible] ISONS MÉTRIQUES

Sur un total de 167 [illegible] pris celle du recueil des *Épaves*[1]), Baudelaire a e[illegible]

Le vers de 12 pieds seul . . . [illegible]	112 fois	
— associé au [illegible] es.	7 —	
— — [illegible]	1 —	
— — [illegible]	1 —	121
Le vers de 10 pieds seul	6 —	
— associé au vers de 8 syllabes.	1 —	7
Le vers de 8 pieds seul	33 —	
— avec un refrain en vers de 6 et de 4 syllabes	1 —	
Le vers de 8 pieds associé au vers de 5 syllabes.	2 —	36
Le vers de 7 pieds seul	1 —	
— associé au vers de 5 syllabes.	1 —	
— — 4 —	1 —	3
	167	167

La très grande prédilection pour l'alexandrin (121 sur 167) manifestée par le poète, s'explique sans doute par la nature de son style poétique. La phrase qu'il aime et qu'il recherche, de préférence ample, ondulante, harmonieuse, continue, son rythme volontiers lent et berceur, sauf quand il le saccade ou le brise à dessein, s'accommodent mieux du cadre étendu de l'alexandrin que des vers plus courts.

1. Seules les pièces 11, 12, 14, 15 des *Épaves* (édit. Lemerre), qui sont de très courtes boutades sans aucune importance, ont été négligées dans cette étude.

Il a relativement peu employé le vers de 8 pieds (36 fois), qui lui convenait déjà beaucoup moins. Dans son *Étude sur Th. Gautier*[1], il a félicité celui qu'il considérait comme un de ses maîtres en poésie d'avoir « introduit systématiquement et continuellement la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique ». C'est sans doute ce qu'il cherchait lui-même ; mais il n'y a pas toujours réussi. Le mètre ne s'y prêtait pas très bien ; souvent sa phrase poétique s'y trouve à l'étroit, comme comprimée ou étriquée. Th. Gautier trouve de son côté que les octosyllabes de Baudelaire sont « brusques, violents, coupants comme les lanières du chat à neuf queues, et cinglent rudement les épaules de la mauvaise conscience et de l'hypocrite transaction[2] ». Ce jugement est surtout juste des octosyllabes que Baudelaire associe à l'alexandrin (cf. les pièces 30, 46, 88).

Là l'octosyllabe introduit dans le rythme un élément heureux de variété et de vigueur :

Avez-vous donc pu croire, hypocrites surpris,
Qu'on se moque du maître, et qu'avec lui l'on triche,
Et qu'il soit naturel de recevoir deux prix,
D'aller au ciel et d'être riche? 88

Mais c'est là un effet de relief tout à fait usuel et qui n'est naturellement pas spécial à Baudelaire, pas plus du reste que celui-ci, qui rappelle la forme des ïambes, rythme vigoureux où l'effet de contraste se produit à chaque vers par le changement de mètre :

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir. 30

L'effet est analogue, mais le relief moins marqué, dans l'association de l'octosyllabe au décasyllabe, le contraste

1. Reproduite dans *l'Art romantique*.
2. *Notice*, p. 47.

entre les deux pièces étant moindre. Baudelaire l'a tenté une fois seulement (35).

Baudelaire a encore employé le décasyllabe, les vers de 7, de 5, et de 4 syllabes, mais assez exceptionnellement.

Le décasyllabe a servi 6 fois; 4 fois dans la forme 4 + 6 (les 4 sonnets de *Un fantôme*, 39); et 2 fois dans la forme 5 + 5 (146 et *le Léthé*; Ép.).

La forme 4 + 6, assez peu harmonique avec ses deux hémistiches inégaux, lui convenait encore bien moins que l'octosyllabe; et la forme 5 + 5 était trop uniformément chantante pour un poète qui aimait bien à faire chanter son vers, mais pas longtemps, et que lassait vite trop de symétrie et de régularité.

Les mesures de 5 syllabes (vers entiers, ou hémistiches du décasyllabe scandé 5 + 5) et les mesures de 7, dans l'heptasyllabe, forment un tout difficilement dissociable, 5 et 7 étant des nombres premiers, sans sous-multiples. Quand elles sont employées, la succession des unités métriques, surtout lorsqu'elles sont fortement scandées par la rime riche, produit donc assez facilement une sorte de chant monotone. Aussi Baudelaire ne s'est-il servi qu'une fois du vers de 7 syllabes employé seul, et il en a fait sa « *Chanson* d'Après-Midi » (59); mais il n'y est pas revenu.

Une autre fois, pour varier et alléger le rythme, il a associé le vers de 7 syllabes au vers de 5 syllabes redoublé, équivalent par conséquent pour le rythme au vers de 10 syllabes coupé en 5 + 5. Le résultat a été heureux : *l'Invitation au voyage* (54). Cependant le poète n'a pas récidivé.

Sans doute ces rythmes courts le liaient trop, le condamnaient à des effets trop peu variables, et devaient lui coûter beaucoup de travail. Il lui aurait fallu pour s'y complaire la souplesse enviée d'un Th. de Banville[1], ou du moins plus de facilité qu'il n'en avait.

1. « Je m'escrime contre une trentaine de vers insuffisants, désagréables,

Plus intéressantes, étant donnée la fortune ultérieure de l'impair, sont les tentatives faites pour produire des effets nouveaux, et échapper à une trop grande régularité (désir constant chez Baudelaire), par l'association des rythmes impairs aux rythmes pairs :

Alexandrin et vers de 7 syllabes, employé 1 fois : *Le Poison* (50).
— 5 — , — 1 — : *La Musique* (71).
Octosyllabe et vers de 5 — , — 2 — : *Le serpent qui danse* (29), *l'Amour et le Crâne* (142).
Heptasyllabe et vers de 4 — , — 1 — : *A une mendiante rousse* (112).

Dans les mètres les plus longs, la brisure du rythme et la dissymétrie donnent à la pièce une allure indécise et flottante, un air d'abandon et en même temps une légèreté qui conviennent à la rêverie :

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. — D'autres fois, calme plat : grand miroir
De mon désespoir! 71

Dans les mètres les plus courts, la discordance volontaire permet d'éviter ou d'atténuer l'effet de monotonie et de quasi-obsession produit par une mesure dont les battements se succéderaient sans cela avec une précipitation fatigante :

Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain. 29

mal faits, mal rimants. Croyez-vous donc que j'aie la souplesse de Banville? » (Lettre du 14 mai 1857, dans *Cousin et de Lovenjoul*.)

VII

LES STROPHES

Indépendamment des sonnets, au nombre de 75, et dont il sera question plus loin, l'œuvre poétique de Baudelaire, y compris des pièces des *Épaves*, se répartit ainsi qu'il suit, au point de vue des combinaisons strophiques :

Pièces en rimes plates.	18	21
Pièces en rimes croisées.	3	
Pièces en strophes de 2 vers	2	2
— 3 —	2	2
— 4 — rimes plates.	5	54
— 4 — rimes croisées.	29	
— 4 — rimes embrassées	19	
— 4 — rimes croisées et embrassées.	1	
— 5 —	9	9
— 6 —	1	1
— 8 —	2	2
— 12 —	1	1
	92	92

Il résulte de ce tableau que, sur 92 pièces, 21 seulement échappent à la disposition en strophes. Bien entendu, ne sont pas considérées comme écrites en strophes des pièces où un simple artifice typographique établit des divisions irrégulières, d'après le sens, entre les différents développements (pièce 5, 17, 21, 25, 26, 58, 78, 108, 109, 119, 124, 127, 140).

On remarquera que dans ces pièces Baudelaire préfère de beaucoup les rimes plates aux rimes croisées (18 pièces en rimes plates contre 3 en rimes croisées).

Strophes de 2 et de 3 vers. — Il n'y a pas lieu de s'y attarder longtemps. On trouve chez Baudelaire deux sortes de distiques. Dans la pièce 144, *Abel et Caïn*, ils sont assemblés deux à deux, formant ainsi une suite de quatrains à rimes croisées. Le sens, une antithèse sans cesse répétée (Race d'Abel... Race de Caïn...), marque suffisamment l'individualité de chaque distique, mais l'impression produite est d'une monotonie peu agréable. La pièce 145, *les Litanies de Satan*, est constituée par une série de distiques en rimes plates, sans unité par conséquent au point de vue métrique, ce qui nécessite l'emploi d'un vers refrain pour les séparer.

Il suffira de mentionner pour mémoire les stances latines monorimes de 3 vers des *Franciscæ meæ laudes* (62), et un court essai de Terza rima servant d'épilogue au recueil des *Épaves*.

Strophes de 4 vers. — Les pièces en strophes de 4 vers sont de beaucoup les plus nombreuses (54 sur 92). Sur ce nombre il y en a 3, écrites en rimes plates (49, 51, 129), qui peuvent difficilement, au point de vue métrique, être considérées comme écrites en strophes, attendu que le poète eût aussi bien pu en grouper les vers par 2, par 6, par 8, etc., que par 4; d'autant plus que, même au point de vue du sens, l'arrêt de la phrase ne coïncide pas toujours avec la fin du quatrain.

Deux autres pièces, écrites également en rimes plates (53, 112), sont cependant dans un cas tout différent, parce que l'unité de la strophe y est constituée par la présence d'un second mètre. On a le dessin suivant :

Pour la pièce 53 : 12 - 12 - 8 - 12.
— 112 : 7 - 7 - 7 - 4.

dessin qui se répète de strophe en strophe.

Quant aux autres pièces en strophes de 4 vers, elles sont écrites en rimes croisées ou embrassées.

La plupart, 29, sont écrites en rimes croisées; sur ce nombre, 7 sont hétérométriques. Elles ne donnent lieu à aucune observation particulière.

Baudelaire a souvent aussi employé la rime embrassée (19 pièces) qui, outre qu'elle donne à la strophe plus d'unité en même temps que plus de variété, permet peut-être d'accentuer davantage une idée ou une image en la plaçant à la rime du dernier vers, détachée des deux rimes plates qui précèdent. Toutes ces pièces sont isométriques (9 en alexandrins, 9 en octosyllabes, 1 en heptasyllabes).

En général, dans ces strophes, Baudelaire suit l'usage qui veut que l'ordre de succession des rimes masculines et féminines change d'un quatrain à l'autre d'après le dessin ci-dessous :

MFFM — FMMF — MFFM — etc.

Dans une seule pièce, la Préface en vers du recueil, une autre disposition est adoptée, l'ordre des rimes restant le même dans tous les quatrains :

FMMF — FMMF — FMMF — etc.

Enfin la strophe de 4 vers a donné lieu chez Baudelaire, toujours soucieux d'originalité, à un essai assez curieux. Une pièce (*le Vampire*, 32) est mixte et d'une figure toute particulière. Elle comprend 2 groupes de 3 strophes chacun. Dans chacun des 2 groupes, les 2 premières strophes sont en rimes croisées, et la dernière en rimes embrassées, disposition qui paraît destinée à donner un relief spécial au dernier vers du premier groupe et au dernier vers de la pièce en les détachant davantage des précédents.

Strophes de 5 vers. — Baudelaire a écrit 9 pièces entières et la moitié d'une autre (*le Calumet de paix*, 85) en strophes de 5 vers, sur 4 types différents.

Le type le plus usuel (a b a a b) n'a été employé que 3 fois, et en 3 pièces isométriques (24, 90, 2e partie de 85). Comme chez

les bons poètes qui ont employé cette strophe, la rime double y marque les idées principales par rapport à la rime triple, comme les vers courts dans les strophes composées en majorité de vers plus longs, d'autant plus que la rime double est celle sur laquelle se clôt la strophe. Mais Baudelaire n'a pas usé de la faculté de détacher encore la rime double de la rime triple par l'emploi d'un mètre différent.

Le type abbab a été employé une fois par Baudelaire en une pièce hétérométrique (50). L'essai, curieux par la complexité du dessin, compliqué de l'association d'un rythme impair au rythme pair de l'alexandrin $\left(\underset{12}{a}\,\underset{7}{b}\,\underset{12}{b}\,\underset{7}{a}\,\underset{12}{b}\right)$, n'a pas été réitéré.

Le type analogue abbaa est également employé une fois, mais en une pièce isométrique. Le défaut de cette strophe est que le système des rimes se termine avec le 4ᵉ vers. Baudelaire a obvié à ce manque d'unité, particulièrement sensible dans une pièce isométrique, par une disposition dont nous aurons à reparler, en répétant (ou à peu près) le premier vers à la cinquième place.

Le type préféré de Baudelaire est celui qui présente le plus d'unité (a b a b a), unité qu'il accentue encore en encadrant sa strophe par la répétition soit exacte, soit approximative du 1ᵉ vers à la 5ᵉ place, comme plus haut, de façon à faire des cinq vers un ensemble indissoluble. Il a usé 5 fois de ce système (37, 64, *Lesbos*, Ép.; *le Monstre*, Ép., isométriques; — 55, hétérométrique).

Strophe de 6 vers. — Une seule pièce, une de ses plus longues à la vérité, mais non en entier (*le Calumet de paix*, 85) et le refrain d'une autre (*le Jet d'eau*, 97).

La pièce 85, isométrique, est écrite sur le type le plus fréquent, d'ailleurs très solidement assemblé, puisqu'il se compose de 2 tercets exactement symétriques fortement reliés par l'homophonie de la 3ᵉ et de la 6ᵉ rimes, de sorte que le

système des rimes ne se termine qu'à la fin de la strophe (a a b c c b). Ce type, ample et large, convenait bien aux idées et aux images plutôt majestueuses que le poète avait à exprimer. La strophe s'écrit sur 2 ou sur 3 rimes. Baudelaire, pour éviter la monotonie, a avec raison préféré la rime triple, tout en donnant aux rimes féminines la prédominance sur les masculines (4 contre 2), pour plus de moelleux.

Au contraire, dans la pièce 97, n'ayant à composer qu'un unique refrain, destiné à être répété, exprimant d'ailleurs lui-même une action répétée, où par conséquent la monotonie n'était pas à éviter, il l'a écrit sur deux rimes (a b a b a b).

Strophe de 8 vers. — Employée 2 fois seulement en 2 pièces isométriques et en 2 types peu différents (a b b a c d d c, 89 ; et a b a b c d c d, 97), tous deux constitués peu solidement par la juxtaposition de deux quatrains qui ne peuvent guère être reliés l'un à l'autre que par le sens. Aussi Baudelaire a-t-il jugé bon de consolider l'unité de la pièce 97 par un refrain sur lequel nous reviendrons.

Strophe de 12 vers. — Une seule pièce (*l'Invitation au voyage*, 54) de cette forme, d'ailleurs assez rare en général. Bien qu'hétérométrique, elle est composée de 2 sixains reliés uniquement par le sens $\left(\begin{smallmatrix} a & a & b & c & c & b & d & d & e & f & f & e \\ 5 & 5 & 7 & 5 & 5 & 7 & 5 & 5 & 7 & 5 & 5 & 7 \end{smallmatrix}\right)$, d'où, comme à la précédente, et pour la même raison, l'adjonction d'un refrain.

VIII

LES SONNETS

Indépendance de Baudelaire à l'égard des règles du sonnet; ses raisons; analyse et étude des différentes formes employées.

« De 1840 à 1857, dit M. Jasinski, dans son *Histoire du Sonnet*[1], on voit augmenter le nombre des livres de vers où se trouvent des sonnets, et le nombre des sonnets dans chaque livre de vers. » Ces dates correspondent justement à l'époque où Baudelaire composait les poèmes dont il forma la 1re édition de ses *Fleurs du Mal* (1857), laquelle comprenait, sur 100 pièces, 44 sonnets.

Ici encore nous retrouvons Sainte-Beuve. C'est lui qui, subissant l'influence combinée du XVIe siècle français et de Wordsworth, fut en France le restaurateur du sonnet[2]. Il y a 30 sonnets dans *Joseph Delorme* et sa *Suite*, 9 sonnets dans les *Consolations*, 17 sonnets dans les *Pensées d'août*, 28 dans les *Notes et Sonnets* faisant suite aux *Pensées d'août*.

Son exemple fut suivi peu à peu. Th. de Banville notamment, pour ne parler que des poètes du groupe de Baudelaire, qui n'a que 4 sonnets dans les *Cariatides* (1842), et qu'un seul dans les *Stalactites* (1846), introduit dans *le Sang de la Coupe* de nombreux sonnets datés de 1847 à 1849.

A Lyon, Joséphin Soulary publie en 1847 son premier

1. Jasinski, *Histoire du sonnet*, p. 203.
2. *Id.*, p. 194 : « Le retour au sonnet fut l'œuvre de Sainte-Beuve ».

recueil de sonnets : *les Éphémères*, auxquels il joint encore une série de 9 sonnets sur les Péchés capitaux. Il se peut, soit dit en passant, que Baudelaire, certainement influencé par Sainte-Beuve, l'ait été aussi par Soulary. En 1860, il lui écrira en termes qui témoignent d'une grande estime, en lui disant qu'il est pour lui « une vieille connaissance[1] ».

Quant à Baudelaire lui-même, le sonnet est la forme poétique qu'il a le plus souvent employée parmi toutes celles dont il s'est jamais servi (75 sonnets sur un total de 167 pièces).

Pourtant il semble résulter des chapitres précédents que Baudelaire, qui n'avait qu'un goût médiocre pour la régularité, ou au moins pour la régularité continue, devait se sentir peu d'inclination pour un poème à forme fixe et à règles rigoureuses, comme le sonnet.

Mais il a expliqué lui-même sa préférence : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense : tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal ou du minéral travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau du ciel aperçu par un soupirail ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne[2]? »

Hâtons-nous d'ajouter que, s'il ne le disait, on ne se douterait jamais qu'il ait trouvé la contrainte si avantageuse, à voir tout ce qu'il a tenté pour s'en affranchir.

Dans toute son œuvre, il n'a que 4 sonnets du type abba abba ccd ede (23, 27, 38, 111), que Th. de Banville déclare le seul régulier[3]. Tandis que Sainte-Beuve, Th. de Banville,

1. Lettre citée par Crépet, Baudelaire, *Œuvres posthumes*.
2. *Lettre de Baudelaire*, citée par J. Bourguignon dans une étude sur les sonnets de Ern. Raynaud (*la Plume*, 1er décembre 1899), reproduite dans Jasinski, *Hist. du sonnet*, p. 208.
3. Th. de Banville, *Petit Traité de poésie française*, p. 173.

Leconte de Lisle, Joséphin Soulary observent généralement les règles du sonnet[1], la plus grande variété, la plus grande irrégularité, une fantaisie presque incohérente règnent parmi les sonnets de Baudelaire. Seul, Musset, dans les 17 sonnets qu'il a composés dans toute son œuvre, offre une indépendance comparable à celle de Baudelaire[2]; encore n'a-t-il jamais que 2 rimes pour les deux quatrains, alors que Baudelaire a des couples de quatrains écrits sur 4 rimes.

Th. Gautier, pourtant si favorable à Baudelaire, se montrait particulièrement choqué de cette fantaisie : « La jeune école, écrit-il dans sa *Notice*[3], se permet un grand nombre de sonnets libertins, et, nous l'avouons, cela nous est particulièrement désagréable. Pourquoi, si l'on veut être libre et arranger les rimes à sa guise, aller chercher une forme rigoureuse qui n'admet aucun écart, aucun caprice? L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie, quoi de plus illogique et de plus contrariant? »

Illogique ou non, *l'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie* était justement ce qui plaisait à Baudelaire. Nous aurons encore à le constater à d'autres points de vue et notamment à propos des effets de répétition[4].

C'était presque sa formule de composition poétique, la loi de ses combinaisons métriques.

Mais en ce qui concerne spécialement le sonnet, quelle est donc la raison de cette irrégularité?

La raison en est certainement dans son goût de l'indépendance, dans son inaptitude à se plier à une forme régulière, même dans la courte étendue d'un sonnet, et dans son ingé-

1. Cf. Jasinski, *op. cit.*, p. 230.
2. *Id.*, p. 233.
3. Th. Gautier, *Notice à Baudelaire*, p. 44.
4. Cf. plus bas, chap. IX.

de l'authenticité de la tradition[1] que de l'effet métrique.

On remarquera qu'au point de vue de l'ordre de succession des rimes les types I et V, II et VI, III et VII sont identiques, mais que V, VI, VII, étant écrits sur 4 rimes, se distinguent de I, II, III en ce que les rimes du premier quatrain ne sont pas conservées dans le second.

Les deux autres combinaisons sont à peu près négligeables; l'une (abba, baab), forme mixte, association du quatrain croisé au quatrain embrassé, n'est employée que 2 fois; l'autre (abab, ccdd), assez incohérente et peu heureuse, qu'une seule fois.

Qu'en conclure, sinon que la principale raison de l'irrégularité des quatrains de Baudelaire est la difficulté déjà constatée que le poète éprouvait à rimer? J'en relève d'ailleurs encore cet indice : dans le sonnet 75 (classé cependant comme appartenant au type I), Baudelaire, ne trouvant pas une des rimes du 2e quatrain, l'a remplacée par une simple assonance (Danaïdes, forts, vides, morts; *abîmes*, efforts, *victimes*, corps).

Il y a plus de variété dans les tercets qui présentent 10 combinaisons différentes :

1. ccd	eed	employé	19	fois; sur	3	rimes.
2. ccd	ede	—	17	—	3	—
3. cdc	dee	—	15	—	3	—
4. cdd	cee	—	11	—	3	—
5. ccd	dee	—	5	—	2	—
6. ccd	ccd	—	2	—	2	—
7. cdd	cdc	—	1	—	2	—
8. cdc	ddc	—	1	—	2	—
9. ccd	cdd	—	1	—	2	—
10. cdd	dcc	—	1	—	2	—

[Un sonnet renversé (99), et un sonnet dont les tercets sont enclavés entre les quatrains (91), échappent à toute classification[2].]

1. M. Jasinski (*op. cit.*) montre qu'ils ont été employés presque autant l'un que l'autre de 1660 à 1789.

2. Ce fut Brizeux, dont les premiers sonnets ont été écrits vers 1855, qui

Ce tableau révèle toujours la même tendance principale : se donner de l'aisance à l'endroit de la rime; mais ici cette tendance est favorable à l'observation de la règle, puisque la règle veut les tercets sur 3 rimes et non sur 2. Donc 62 sonnets ont leurs tercets sur 3 rimes, contre 11 seulement qui les ont sur 2 rimes. La fantaisie de Baudelaire s'est dédommagée du côté de la disposition des rimes.

Ces différentes combinaisons suggèrent quelques menues observations de détail.

Les formes 1 et 2 sont les plus employées, et ce sont aussi les plus courantes chez tous les sonnettistes. La 2e est la plus classique; elle prédomine à partir du XVIIe siècle, grâce surtout à l'influence de Malherbe[1], mais la première, qui est la plus ancienne, resta toujours très usitée.

Ici aussi on notera l'analogie de 1 et de 6 qui ne diffèrent qu'en ce que l'un est écrit sur 3 rimes, et l'autre sur 2.

La disposition n° 3 (cdc, dee), très employée par Baudelaire, n'est autre que la disposition classique (n° 2) inversée; les 2 rimes plates ferment le sixain au lieu de l'ouvrir. Peut-être la rime finale, étant moins détachée ainsi, frappe-t-elle moins l'oreille et l'esprit? Mais cette infériorité est balancée par l'effet des 2 rimes successives, les seules rimes plates du poème, venant frapper à la fin de la pièce leurs 2 coups répétés.

Le type n° 4 (cdd, cee), qui vient ensuite dans l'ordre des préférences du poète, offre l'avantage d'une symétrie plus exacte établie entre les 2 tercets.

Le n° 5 (ccd, dee) présente un autre genre de symétrie, avec l'inconvénient de faire se succéder 3 couples de rimes plates.

Les autres combinaisons sont sur 2 rimes : 6 (ccd, ccd),

donna le premier à ses contemporains, selon toute probabilité, l'exemple et même la théorie des sonnets de ce genre. (Jasinski, *op. cit.*, p. 232.)

1. Jasinski, *op. cit*, p. 105.

n'est autre que 1 (ccd, eed) avec une rime en moins (employé deux fois seulement).

Les 4 derniers types n'ont servi qu'une fois chacun :

7 (cdd, cdc) est une forme asymétrique destinée sans doute à pallier la monotonie d'un retour trop régulier de la rime triplée ;

8 (cdc, ddc) est la même forme retournée, tous éléments inversés ;

9 (ccd, cdd), forme symétrique, le sixain commençant et finissant par les rimes plates ;

10 (cdd, dcc), autre symétrie, les rimes plates terminant également les 2 tercets.

Enfin par l'association des différents systèmes de quatrains et de tercets, Baudelaire obtient 31 combinaisons différentes, dont voici le tableau récapitulatif :

1.	Assoc. du syst.	de quatrains.	I	avec le syst. de terc.	1,	empl.	6	fois.	
2.	—	—	I	—	2	—	8	—	
3.	—	—	I	—	3	—	5	—	
4.	—	—	I	—	4	—	3	—	
5.	—	—	I	—	5	—	1	—	
6.	—	—	I	—	6	—	1	—	
7.	—	—	II	—	1	—	5	—	
8.	—	—	II	—	2	—	4	—	(forme régulière).
9.	—	—	II	—	3	—	4	—	
10.	—	—	II	—	4	—	5	—	
11.	—	—	II	—	5	—	1	—	
12.	—	—	II	—	7	—	1	—	
13.	—	—	III	—	2	—	1	—	
14.	—	—	III	—	4	—	2	—	
15.	—	—	IV	—	1	—	1	—	
16.	—	—	IV	—	2	—	1	—	
17.	—	—	V	—	1	—	4	—	
18.	—	—	V	—	2	—	1	—	
19.	—	—	V	—	3	—	3	—	
20.	—	—	V	—	5	—	2	—	
21.	—	—	V	—	8	—	1	—	
22.	—	—	VI	—	1	—	2	—	
23.	—	—	VI	—	2	—	2	—	
24.	—	—	VI	—	3	—	2	—	
25.	—	—	VI	—	4	—	1	—	
26.	—	—	VI	—	6	—	1	—	
27.	—	—	VI	—	9	—	1	—	
28.	—	—	VI	—	10	—	1	—	

29. Assoc. du syst. de quatr.	VII avec le syst. de terc.	3,	empl.	1 fois.
30. —	—	VII	—	5	—	1 —
31. —	—	VIII	—	1	—	1 —
						73

Ajouter à ces diverses combinaisons :

1 sonnet à tercets enclavés entre les quatrains.	1 —
1 sonnet renversé.	1 —
	75

Il n'est pas utile d'étudier en particulier chacune de ces 31 combinaisons, étude qui nous conduirait d'ailleurs à répéter en grande partie ce qui a été dit plus haut des quatrains et des tercets. La question qui se pose est celle-ci : ces irrégularités, tant celles des quatrains que celles des tercets, sont-elles justifiées?

Pour les quatrains, Baudelaire, étant donnée la nature de ses facultés poétiques, a aussi bien fait de s'affranchir des obligations trop strictes que la règle lui imposait en ce qui concerne la rime. Quand le poète est un rimeur d'une habileté restreinte, il y a un grand danger de monotonie et de lourdeur dans le retour trop régulier des 2 mêmes rimes en 8 vers. On en jugera facilement si l'on se reporte à certains sonnets déjà signalés au chapitre de la Rime[1].

Pour les tercets, les meilleures formes paraissent bien être, comme nous l'avons vu, les formes classiques, consacrées par l'usage. Baudelaire l'a d'ailleurs reconnu implicitement en les employant de préférence. Cependant il a cru pouvoir s'en écarter fort souvent, poussé par le besoin d'innover, et pour tenter de réaliser des effets qui l'intéressaient.

Au fond ces variations n'avaient pour lui qu'une importance relative. Bien que Th. de Banville et Th. Gautier les aient condamnées, il est certain qu'à ses yeux les caractères essentiels du sonnet n'en étaient pas altérés.

Ces caractères qu'il considérait comme essentiels, nous les

1. Cf. p. 19 et 20.

cherchérons non dans les théories récentes sur les origines du sonnet, mais dans la conception que Baudelaire se faisait de la destination du sonnet et dans l'idée qu'en avaient aussi ses amis et certains de ses contemporains[1].

Nous avons vu plus haut que le grand avantage du sonnet était, d'après Baudelaire, d'amener par la concentration et le resserrement de la forme cette concentration correspondante de la pensée, qui constituait pour lui l'idéal esthétique à atteindre[2].

De même Wilhelm Ténint explique que le sonnet est une forme qui convient aux sujets qui ne comportent pas de longs développements et qui ne peuvent que gagner à être traités avec concision : « Une poésie en deux ou trois stances semble quelque chose d'inachevé, d'ébauché; le poète s'est arrêté tout à coup; mais ne serait-ce pas que l'inspiration lui a manqué et que le souffle lui a fait défaut? Avec le sonnet un doute pareil ne peut exister. La pensée, formulée en vers, se trouve arrêtée dans un rythme précis, qui a sa fin voulue et qu'on ne peut dépasser. Le sonnet est donc surtout destiné à contenir une pensée, pensée profonde ou gracieuse, qui se prépare dans les deux premiers quatrains, soit à l'aide d'une exposition où l'action prend quelque part, soit à l'aide d'une métaphore, et qui se révèle dans le tercet final[3]. »

C'est aussi l'idée d'Asselineau dans son *Histoire du sonnet*,

1. L'origine lointaine du sonnet serait (Jasinski, *op. cit.*, chap. I), d'après le savant italien d'Ancona, le *strambotto*, courte chanson sicilienne en deux quatrains, ABAB — ABAB, à laquelle se serait ajoutée une sextine ABABAB, d'usage courant elle aussi. Puis le sentiment de cette origine ayant disparu, on serait passé insensiblement du type ternaire au type quaternaire, au sonnet de quatre strophes que tout le monde connaît. — L'irrégularité des sonnets de Baudelaire viendrait-elle de ce que le poète aurait ignoré ces origines et perdu le sens de cette évolution? Mais Th. de Banville, J. Soulary, Th. Gautier, et bien d'autres, qui les ignoraient également, n'en ont pas moins fait leurs sonnets réguliers.

2. Asselineau, *Vie de Baudelaire* : « Son procédé était la concentration, ce qui explique l'intensité d'effet qu'il obtenait dans des proportions restreintes, dans une demi-page de prose ou dans un sonnet ».

3. W. Ténint, *Prosodie de l'École moderne*, p. 162.

plaquette d'une quarantaine de pages, assez insignifiante d'ailleurs.

Enfin Th. de Banville lui-même l'a reconnu : ce qui fait la beauté et aussi la difficulté du sonnet, c'est la condensation croissante de la pensée, plus resserrée, plus forcée dans les 6 vers des tercets que dans les 8 vers des quatrains; — c'est aussi que dans les tercets son cours se précipite vers le trait final « à ca[illegible] qu'il y a d'allègre et de rapide dans le tercet, et de [illegible] et de lent dans le quatrain[1] ».

Il est donc entend[illegible] sonnet renversé de Baudelaire et le sonnet dont les [illegible] sont enclavés entre les 2 quatrains ne sont plus [illegible]ets. Mais, pour tous les autres, si la pensée y subit [illegible]centration essentielle qui est le vrai, le propre caract[illegible]onnet, est-il d'une telle importance que le poème so[illegible] sur 5 rimes et non sur 6? ou que telles rimes soient ici croisées et là embrassées, ou l'inverse? Baudelaire pensait que non, et Baudelaire n'avait pas tort.

1. Th. de Banville, *Petit Traité*, p. 176.

IX

LES EFFETS DE RÉPÉTITION

La répétition régulière et symétrique : influence de la chanson, des poèmes français à forme fixe restaurés par Th. de Banville; les strophes encadrées par un vers refrain. — La répétition irrégulière et asymétrique : influence d'Edgar Poe. — Les mêmes formes chez Leconte de Lisle, Rollinat, Verlaine.

Un des motifs préférés de Baudelaire est certainement l'évocation d'une idée, d'un rêve, d'une vision, d'un souvenir, qui hantent l'esprit, sans se laisser écarter, et reviennent toujours s'imposer à lui avec la persistance obsédante d'un vertige.

Son goût difficile et exigeant a cherché des formes métriques, des rythmes capables de s'accorder avec de tels motifs. Or le moyen le plus simple de marquer l'insistance, celui qui se présente le premier à la pensée, est sans contredit la répétition. Baudelaire qui, par l'assonance et l'allitération, la pratiquait d'instinct à l'endroit des sons qui composent les mots, qui savait l'art d'amener ou de soutenir un mot de valeur par la répétition de certains éléments phoniques de ce mot, devait être porté naturellement à essayer de la répétition, non seulement de mots entiers, mais de portions de vers, de vers entiers, ou même de groupes de vers.

On remarquera d'ailleurs, en commençant, qu'au point de

vue métrique de telles répétitions, pour peu qu'elles se produisissent avec une certaine symétrie, étaient conformes à l'esprit du Parnasse, les mots, le vers ou les vers répétés produisant dans la strophe un effet analogue à la répétition des sonorités finales dans les vers à rime riche.

Or à Baudelaire s'offraient d'abord les formes de refrain usitées dans la chanson, dont le grand représentant était alors Béranger, auquel on ne pouvait pas ne pas penser, même quand on était, comme Baudelaire, hostile aux tendances et à l'esprit dont il était l'expression la plus achevée. Il en existe un témoignage dans un épisode de la collaboration de Baudelaire et de son ami Le Vavasseur au *Corsaire* (cf. plus haut, chap. I).

« Jetait qui voulait, écrit Le Vavasseur, dans la boîte du journal, entrefilets, épigrammes et couplets. Nous avions dix-huit ans. Romantiques nous étions, c'était dans le sang, et après Casimir Bonjour, le Casimir dont nous faisions le plus volontiers de vieilles culottes, était Casimir Delavigne. Par quelle anomalie, par quelle inconséquence nous avisâmes-nous d'aller chercher dans Béranger un air pour le chansonner? Je n'en sais rien. Toujours est-il que nous lançâmes dans les jambes de l'auteur de *la Parisienne* une chanson en 7 ou 8 couplets, sur l'air du *roi d'Yvetot :*

Il fut toujours fort bien en cour,
Même en cour citoyenne.
On dit, le bruit fâcheux en court,
Qu'il fit *la Parisienne.*

Avec *l'École des Vieillards*
Il amassa quelques milliards
De liards;
Oh! Oh! Oh! Oh!... etc.

Je retrouve ce fragment dans un coin de ma mémoire où il est plus facile de l'aller chercher que dans le numéro de novembre ou décembre 1838 du *Corsaire*, où la chanson fut

insérée tout au long sans signature[1] ». Mais si on pensa un moment à Béranger, on n'y pensa pas longtemps.

Plus sérieuse et plus profonde fut l'influence de Pierre Dupont, pour les chansons duquel Baudelaire écrivit, en 1851, cette curieuse Préface où il se donne pour démocrate et condamne si sévèrement l'Art pour l'Art. Le poète y insiste sur la forte impression qu'il éprouva quand il eut connaissance des premières œuvres de son ami le chansonnier : « Quand j'entendis cet admirable cri de douleur et de mélancolie (*le Chant des Ouvriers*, 1846), je fus ébloui et attendri. Il y avait tant d'années que nous attendions un peu de poésie forte et vraie ! » Et plus tard, dans la *Notice* sur P. Dupont qu'il écrivit pour l'*Anthologie des poètes français* de Crepet[2], en 1863, il revient encore sur la force de l'impression que lui laissa le premier recueil de P. Dupont, *les Paysans*, puis ce *Chant des Ouvriers* que lui avait chanté le chansonnier lui-même.

Pourtant, s'il n'est pas douteux que l'influence de P. Dupont sur Baudelaire ait été réelle, elle paraît s'être exercée au point de vue du fond plutôt qu'au point de vue de la forme. Il est d'ailleurs probable que Baudelaire ne le trouvait pas assez artiste. Il déclare quelque part[3] que P. Dupont « doit plus à la nature qu'à l'art ».

Un autre indice de cette influence exercée à cette époque par la chanson sur les poètes du groupe de Baudelaire est le grand nombre de ces *Chansons* de toutes sortes (*Chanson à boire*, *Chanson du vin*, *Chanson d'amour*, *Chanson de bateau*, *Ronde sentimentale*, etc.) dont Th. de Banville emplissait son recueil des *Stalactites*, 1846, avec l'intention clairement manifestée dans la Préface de consacrer ensuite à la Chanson un nouveau recueil qui devait avoir pour titre : *Chansons sur des airs connus*. Il est bien possible que Baudelaire ait été

1. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Crépet, p. XIX.
2. Au tome IV.
3. Dans sa *Notice* pour *l'Anthologie*.

aussi quelque peu influencé à ce point de vue par les *Stalactites*.

Quoi qu'il en soit, c'est bien à la chanson qu'il faut rapporter pour leur forme et leur construction des pièces comme l'*Invitation au voyage* (54). Là, ayant conçu sa pièce en strophes hétérométriques de 12 vers de 5 et 7 syllabes, composées chacune de deux sixains assez mal rattachés l'un à l'autre, le poète a introduit un refrain formé de 2 vers de 7 pieds. Le retour périodique de ces deux vers a, au point de vue métrique, l'avantage d'assurer l'unité de la strophe qu'il délimite, et en outre il met en relief, par la répétition, à la fois l'idée essentielle et le rythme principal de la pièce. Le résultat est de réaliser cette unité, cette concentration de l'effet qui fut toujours le but constant et la grande préoccupation de Baudelaire.

Dans *le Jet d'eau* (97), pièce en strophes isométriques de 8 octosyllabes faites de 2 quatrains sans liaison métrique et séparés même par le sens, le refrain remplit le même office au point de vue de l'unité strophique; en outre il met en relief l'opposition de sentiments qui est le sujet de toute la pièce, et enfin, par son retour régulier, il exprime le bruit monotone de la gerbe d'eau qui monte et retombe sempiternellement. C'est sans doute l'emploi le plus heureux que Baudelaire ait fait de ce procédé.

Dans le même ordre d'idées, Le Vavasseur, dans ses *Poésies fugitives* (1846), avait inséré des *Kyrielles* :

> De tous ceux qui vers vous s'écrient,
> Et qui vous donnent, quand ils vous prient,
> De leur cœur la bonne moitié,
> *Seigneur, Seigneur, ayez pitié.*
> Des fous qui chantent et qui rient
> Et dont les âmes se marient
> Aux saints flambeaux de l'amitié,
> *Seigneur, Seigneur, ayez pitié.*

Et la pièce continuait ainsi sur 5 strophes, le même refrain

revenant tous les quatre vers avec une légère variante, comme :

Seigneur, Seigneur, *délivrez-nous*.

Peut-être Baudelaire dut-il à cette pièce l'idée de ses *Litanies de Satan* (145), suite de distiques en rimes plates séparés par ce vers toujours le même qui revient 15 fois et ne rime qu'avec lui-même et avec le dernier vers de la pièce :

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

La répétition, moins habilement maniée que chez Le Vavasseur, un maître ès rimes et rythmes, trop peu connu, produit pourtant là un effet plus puissant, par cette lassante monotonie qui marque l'extrême insistance de l'invocation, l'idée fixe où la pensée s'abrutit.

On pourra encore rapprocher, pour la forme alternante du refrain, *Abel et Caïn* (144) de l'*Épilogue* des *Poésies fugitives*, composé de 8 strophes de 4 vers (3 alexandrins et un vers de 4 syllabes), le quatrième vers de chaque strophe étant alternativement : *Oubliez-moi* et *Souvenez-vous*.

Mais de telles formes, Litanies ou Kyrielles, ne peuvent être qu'exceptionnelles et, pour la chanson, on pouvait trouver qu'elle offrait, quant aux formes de refrain, moins de variété et de ressources que certains poèmes à forme fixe. Or précisément à l'époque où le poète se formait en Baudelaire, on était en train de restaurer, de remettre sur pied et à la mode plusieurs des anciens poèmes français à forme fixe inutilisés et perdus de vue depuis le XVIe siècle. C'avait été surtout l'œuvre de Th. de Banville, qui fut le Viollet-le-Duc de ces frêles constructions, et qui s'en fait gloire à maintes reprises. « A partir de ce moment, écrit-il dans le *Commentaire des Odes funambulesques*[1], les poèmes à forme fixe, Ron-

1. P. 212-213. Ailleurs : « J'essaie aujourd'hui de rendre à la France une des formes de poème les plus essentiellement françaises qui aient existé,

deaux, Triolets, Villanelles, Ballades, Virelai, Chant royal, Pantoum, vont se succéder dans ce livre. J'ai voulu, autant qu'il était en moi, ressusciter et remettre en lumière ces formes de poèmes.... C'est moi qui ai ressuscité le vieux Triolet, petit poème bondissant et souriant, qui est tantôt madrigal et tantôt épigramme, et mon idée a eu tant de succès que le genre est redevenu populaire. »

En effet, si l'on met à part le sonnet, qui n'avait pas cessé d'être cultivé, c'est à peine si l'on trouve un rondeau [1] et un court essai de ballade [2] dans Sainte-Beuve, pourtant à l'affût des anciennes formes poétiques; et un autre chercheur de rythmes, Th. Gautier, ne présentait guère, avant 1840, qu'une soi-disant « Villanelle rythmique [3] » qui n'en est pas une, et un « Pantoum [4] » qui n'en est pas un davantage.

Mais, dès *les Cariatides*, apparaissaient le dizain, le rondeau, le rondeau redoublé, le triolet (cf. les 24 *Caprices en dizains à la manière de Marot*, et les 8 petites pièces groupées sous le titre de *En habit zinzolin*). Puis, quand les premières *Odes funambulesques* paraissaient dans *la Silhouette*, c'était sous forme de triolets (10 août, 17 août, 28 décembre 1845), de villanelles (*Villanelle de Buloz*, 26 octobre), de rondeaux (*Lyre d'argent*, 30 novembre 1845; *Que l'Aurore....* 11 janvier 1846), tantôt anonymes, tantôt sous la signature Villon.

Th. Gautier de son côté avait mis en honneur la terza rima [5],

cette ballade de François Villon.... » (Avant-propos des *Trente-six Ballades joyeuses*.) — « Obstinément attaché, pendant toute ma carrière d'ouvrier et d'artiste, à restituer les anciennes formes poétiques.... » (Préface du *Sang de la Coupe*.) — « J'essaie encore une fois de ressusciter, après le Triolet et la Ballade, un de nos vieux rythmes français dont l'harmonie et la symétrie sont charmantes. » (Dédicace des *Rondels composés à la manière de Charles d'Orléans*.)

1. *A une belle Chasseresse*, dans la *Suite* de *Joseph Delorme*.
2. *Ballade du vieux temps* (deux couplets seulement et pas d'envoi).
3. Dans les *Poésies diverses* (1833-1838).
4. *Les Papillons* (*ibid.*).
5. « C'est à Th. Gautier et à Mme Amable Tastu que revient l'honneur de nous avoir dotés de ce rythme, qu'ils ont pris, nous l'avons dit, à l'Italie. » (W. Ténint, *Prosodie*, etc., p. 184.)

et un autre grand ami de Baudelaire, Asselineau, avait restauré ou plutôt instauré le pantoum[1].

Baudelaire n'était pas, et ne fut jamais, un poète érudit comme Sainte-Beuve ou Th. de Banville, un retrouveur de vieux rythmes; il fréquentait peu ou point les anciens poètes, dont il ne parle à peu près jamais, mais c'était un acharné chercheur de nouveauté, et ces petits poèmes d'autrefois qu'on exhumait et qui alors paraissaient tout neufs lui donnaient à penser, d'autant plus que leur brièveté concordait avec son goût pour les pièces courtes et concentrées.

En outre ces poèmes avaient l'avantage d'être presque tous à refrain et par suite de comporter des effets de répétition, mais des effets plus variés qu'on n'en pouvait trouver dans la chanson, où le poète se contente le plus souvent d'un refrain toujours le même, et qu'il se dispense généralement d'adapter aux vers qui précèdent, se reposant sur le musicien pour établir entre les notes le rapport qui manque entre les mots.

Au contraire, dans la plupart des poèmes à forme fixe (rondel, rondeau, triolet, ballade, chant royal, villanelle), si le refrain est toujours le même, il y a un élément de variété dans la façon dont il est rattaché à l'ensemble avec lequel il doit faire corps : « Le grand art, dit Th. de Banville, est que le refrain... soit ramené sans effort, sans contournement, non comme une vaine apposition, mais dans une phrase dont il fasse aisément et rigoureusement partie. J'insiste ici pour la dernière fois sur la nécessité de bien attacher le vers refrain, nécessité qui est la même pour tous les poèmes dans lequel il joue son charmant rôle de rappel de couleur et d'harmonieux écho[2] ».

1. Le pantoum des *Odes funambulesques*, *Monselet d'automne* (1856), est, dit Banville (*Commentaires des Odes funambulesques*, p. 223), « le second qui ait été écrit en français ». Toujours d'après Banville, le pantoum aurait été révélé en France par les traductions de poèmes malais que V. Hugo a publiées dans les *Notes* des *Orientales*. D'après ces poèmes, Asselineau aurait ensuite écrit le premier pantoum. (*Cf.* là-dessus *Mes Souvenirs*, p. 289, et le *Petit Traité de poésie française*.)

2. Th. de Banville, *Petit Traité*, p. 186.

Un autre type est représenté par le pantoum où le refrain varie sans cesse et est constitué par la reprise des deux vers de chaque strophe dans la strophe suivante.

En revanche ces poèmes avaient pour Baudelaire un grave inconvénient, celui d'exiger, à cause précisément de la fixité de leur forme, une souplesse de main dont il était dépourvu. Pour l'invention et l'agencement des rimes, notamment, il fallait une dextérité que notre poète, d'après tout ce que nous avons vu jusqu'ici, n'était pas en état de déployer. L'étude de ses sonnets, en particulier, nous a montré que la rigueur de règles trop absolues n'était pas faite pour lui convenir. Pourtant il semble qu'il ait fait diverses tentatives pour s'en accommoder, en ce qui concerne les poèmes en question; ce fut généralement sans grand succès.

Ainsi il s'est essayé à écrire une pièce en terza rima, celle qui sert d'épilogue au recueil des *Épaves*. Il n'a pu aller au-delà de 15 vers, et encore s'est-il arrêté en négligeant de donner à sa pièce la conclusion régulière et en laissant une rime en l'air.

De même, exemple plus caractéristique encore, *Harmonie du soir* (48) est un essai maladroit (non pas malheureux, car la pièce, telle quelle, est très belle) de pantoum. On y trouve le mécanisme essentiel du pantoum, la reprise du 2e et du 4e vers de chaque strophe à la 1re et à la 3e place de la strophe suivante. Mais la pièce est écrite tout entière sur 2 rimes, ce qui n'est pas indiqué, accroît sans difficulté la nécessité et fait que Baudelaire n'a pu aller au delà de la 4e strophe. On n'y distingue pas non plus les deux sens qui devraient se poursuivre parallèlement au cours du poème. Les rimes sont embrassées au lieu d'être croisées et le premier vers du poème ne revient pas clore la strophe finale.

C'est à ces essais que doit se rattacher l'emploi par Baudelaire de strophes encadrées par un vers refrain, strophes à la fin desquelles reviennent les éléments initiaux; telles sont

les strophes de 5 vers du type suivant, où le 1[er] vers rime avec le 3[e] et se trouve répété à la 5[e] place :

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon voilés de vapeurs roses,
Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon!
Nous avons dit souvent d'impérissables choses,
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon! 37

D'où vient cette forme, dont Baudelaire, avec de légères variantes, a fait un usage assez fréquent, forme qui est chez lui caractéristique, et qui a joui ensuite d'une certaine faveur chez divers poètes de marque?

Selon nous, elle doit être rattachée aux poèmes à forme fixe, et considérée comme un dérivé du triolet. Il est probable que, là encore, Th. de Banville joua un rôle important. Prenons par exemple un des triolets des *Cariatides* (1842) :

Si j'étais le zéphyr ailé,
J'irais mourir sur votre bouche.
Ces voiles, j'en aurais la clé,
Si j'étais le zéphyr ailé.
Près des seins pour qui je brûlai,
Je me glisserai dans la couche.
Si j'étais le zéphyr ailé,
J'irais mourir sur votre bouche.

Supprimez dans ce huitain la répétition du milieu, ne répétez à la fin que le premier vers au lieu des deux premiers, et vous aurez la strophe de 8 vers que Th. de Banville inaugura dans *la Silhouette* du 23 novembre 1845 :

Si Limayrac devenait fleur,
Il boirait les pleurs de l'Aurore,
Et penché sur le sein de Flore,
Il renaîtrait à ce doux pleur.
Son faux col serait sa corolle,
Et d'un lys aurait la couleur;
J'en ferais des bouquets à Rolle,
Si Limayrac devenait fleur.

Ce fut cette strophe de 8 vers que Baudelaire réduisit à 5, en lui conservant sa caractéristique essentielle : la répétition du vers initial à la fin. Son premier essai en fut *Lesbos* (Ép.), qui parut en 1850 dans *les Poètes de l'Amour, recueil de vers français*, publié par Julien Lemer[1]; il y revint dans *Mœsta et Errabunda* (64), 1855 ; dans *l'Irréparable* (55), 1855 ; dans *Réversibilité* (45), 1855 ; dans *le Balcon* (37), 1857 ; dans *le Monstre* (Ép.), 1866 [2].

*
* *

Mais, dans cette recherche de l'effet par la répétition, Baudelaire n'a pas subi que l'influence des poèmes à forme fixe restaurés par Th. de Banville ou de leurs dérivés; et il faut ici, comme à propos de l'allitération, mentionner une influence étrangère qui vint l'aider à atténuer un peu la rigidité excessive et la trop parfaite symétrie du Parnasse.

La répétition est un des principaux procédés poétiques d'Edgar Poe; c'est peut-être le plus caractéristique et en tout cas c'est le plus saillant de tous, celui que remarque de prime abord le lecteur le moins averti. Il est impossible de parcourir, même rapidement, l'œuvre du poète américain, et spéciale-

1. Paris, Garnier, 1850, p. 469.

2. De même, je verrais volontiers dans le sonnet *Un soir d'été* de Joséphin Soulary, sonnet dont toutes les strophes sont encadrées par un refrain, un dérivé du rondeau :

> *Un soir d'été*, vaguant par un beau clair de lune,
> Je fis rencontre ici d'un démon de beauté.
> Était-ce une fleur pâle ou fraîche, blonde ou brune?
> Vraiment on n'y voit pas si près, *un soir d'été*.
>
> *S'il en est une* armée en simplesse et fierté,
> Ardente par nature et prude par fortune,
> Vrai trésor d'amertume et de suavité,
> C'était elle, ou du moins sa sœur, *s'il en est une*.
>
> *Durant une heure*, il plut du feu sur mes désirs ;
> Mais l'aube vint fermer aux suprêmes plaisirs
> Ce paradis des sens ouvert *durant une heure*.
>
> *Je ne crois pas* aux sorts, cher lutin que je pleure ;
> Mais ton ombre m'obsède et s'attache à mes pas,
> Volupté ? Je le crains ; Amour ? *Je ne crois pas*.
>
> (*Sonnets humoristiques.*)

ment ses dernières poésies, sans en être frappé; « c'est le *repetend*, c'est-à-dire la répétition en des vers successifs de la même construction ou des mêmes mots avec des changements plus ou moins variés; c'est, si l'on veut, la variante systématiquement transformée en procédé prosodique, ou parfois même le *leit motiv* appliqué à la poésie[1] ». Surtout à partir de 1843, et particulièrement en 1845, c'est chez Edgar Poe un procédé si habituel et si constant qu'il lui arrive de reprendre des poésies antérieures pour y introduire de tels effets de répétition et de refrain.

A priori, il serait bien étonnant, quand on sait l'intimité du commerce intellectuel qui unit pendant vingt ans (1846-67) Poe et Baudelaire, leur commune recherche de l'originalité à tout prix[2], qu'un procédé si familier à l'auteur américain et d'autre part correspondant si bien au tempérament poétique du poète français, n'ait exercé sur celui-ci aucune influence. Dans une pièce antérieure à sa connaissance de Poe (1846), puisqu'elle est elle-même antérieure à 1843[3], *les Yeux de Berthe* (96), Baudelaire avait déjà essayé d'une forme de répétition où l'on pourrait, si l'on n'était averti par les dates, voir une imitation de Poe :

> *Beaux yeux de mon enfant*, par où filtre et s'enfuit
> Je ne sais quoi de bon, de doux comme la Nuit!
> *Beaux yeux*, versez sur moi vos charmantes ténèbres!
> *Grands yeux de mon enfant*, arcanes adorés,...
> *Mon enfant a des yeux* obscurs, profonds et vastes,
> *Comme toi*, Nuit immense, éclairés *comme toi!*...

1. E. Lauvrière, *Edgar Poe, sa vie et son œuvre* (1904), p. 400. Ce livre et les indications verbales qu'a bien voulu me donner M. Lauvrière sur la poésie de Poe, m'ont beaucoup aidé à écrire ceci. Qu'il me permette de lui exprimer ici toute ma reconnaissance.

2. « Mon premier but était toujours l'originalité. On ne saurait croire combien elle a été négligée par les poètes. En admettant que le simple rythme n'offre pas beaucoup de variété, cependant les changements de la strophe et du mètre sont absolument infinis; mais malgré cela, pendant des siècles, personne n'a songé à écrire une œuvre originale en vers. » (Edgar Poe, *Philosophie de la Composition*, trad. Gabriel Mourey, p. XL.)

3. D'après Prarond. Cf. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Crépet, p. XXX.

si multipliée qu'elle soit, irrégulière, asyr
Poe s'en est du reste expliqué lui-mêm
refrain), dit-il, ne se déduit que d'une i
de répétition. Je résolus de varier, et par
l'effet en conservant la monotonie du so
pensée; c'est-à-dire de déterminer, de
constamment nouveaux par une variant
refrain, le refrain lui-même demeura
invariable[2] ».

C'était là, pour Baudelaire, en même t
une occasion d'échapper de temps en te
procédés neufs, au moins en France, à c
du refrain français dont le maniement
des effets un peu artistiques, beaucou
dextérité[3]. Par cette voie, Baudelaire po
duire dans son style poétique ces rép
et qui d'ailleurs convenaient à la nature
en les nuançant à l'infini, librement, a
imaginable.

Jamais d'ailleurs la répétition ne pr

1. A moins que Baudelaire, qui savait l'anglais
n'eût subi déjà quelque autre influence anglaise,
qui lui inspirait un grand enthousiasme, ainsi que

l'importance abusive qu'elle a chez Poe. Baudelaire en use fréquemment, mais en général avec discrétion. C'est pourquoi il est souvent difficile et délicat de la distinguer de simples effets oratoires comme on en trouve partout.

Ainsi, dans les exemples qui suivent, il est permis de ne voir que des figures banales de la rhétorique usuelle :

Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles.... 18
Et jamais je ne pleure, *et jamais je ne ris*.... 18
Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel....
(*Femmes damnées, Épaves.*)

Mais déjà dans les exemples que voici, bien que la démarcation soit peu sensible, il y a autre chose qu'un simple effet oratoire :

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts....
Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord....[1] 50

Je vais vous emporter *à travers l'épaisseur*,
Compagnons de ma triste joie,
A travers l'épaisseur de la terre et du roc,
A travers les amas confus de votre cendre[2].... 88

De vous, riche et sonore instrument où ne vibre
Que la radieuse gaîté,
De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare
Dans le matin étincelant.... 46

1. Edgar Poe :

N'était-ce point le Destin qui, en ce minuit de Juillet,
N'était-ce point le Destin, dont le nom est aussi Douleur,
Qui me fit m'attarder devant la porte de ce jardin?
(A HÉLÈNE.)

2. Edgar Poe :

Tout, tout expira sauf toi, sauf moins que toi,
Sauf seulement la divine lueur de tes yeux,
Sauf l'âme seule en tes yeux levés vers le ciel.
Je ne vis qu'eux : ils étaient le monde entier pour moi.
Je ne vis qu'eux, rien qu'eux pendant des heures,
Rien qu'eux jusqu'à ce que la lune descendit.
(A HÉLÈNE.)

L'effet est d'autant plus sensible qu'à la répétition des mots s'ajoute assez souvent la répétition de la même tournure :

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant.... 134

On pourra ainsi remarquer des constructions d'un parallélisme exact, mais survenant et se reproduisant irrégulièrement, effet fréquent chez Poe, mais qui passerait plus facilement inaperçu chez le poète français parce qu'il disparaît un peu dans la construction symétrique du vers français :

Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!...
Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon!...
Que l'espace est profond! Que le cœur est puissant!... 37

Quelquefois, à la similitude et au parallélisme de la construction s'associe l'effet particulier produit par la répétition du commencement et de la fin du vers, tandis que le milieu constitue l'élément variable :

Allume ta prunelle à la flamme *des lustres,*
Allume le désir dans les regards *des rustres....* 38

Que ce soit dans la nuit et dans la *multitude* [1],
Que ce soit dans la rue et dans la *solitude....* 43

Le même effet peut s'appliquer non plus à deux ou plusieurs vers, mais à un poème tout entier par la répétition de la strophe initiale à la fin, avec une légère variante. On en aura un exemple dans l'*Hymne* (94) « A la très chère, à la très belle.... »

1. Edgar Poe :

Et jamais flocon...
Ne pourra rivaliser avec la plus insignifiante des boucles de la modeste Eulalie,
Ne pourra se comparer à la plus humble et à la plus futile des boucles de la radieuse Eulalie.
(Eulalie.)

Les cieux, ils étaient de cendre et mornes;
Les feuilles, elles étaient crispées et desséchées;
Les feuilles, elles étaient flétries et desséchées.
(Ulalume.)

On notera encore les mots repris avec addition d'un nouveau développement[1] :

Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
Ta gorge triomphante est une belle armoire.... 53

Et, bien que votre voix soit douce, *taisez-vous!*
Taisez-vous, ignorante, âme toujours ravie! 41

Salué l'énorme *Bêtise*,
La Bêtise au front de taureau.... 89

Le même effet plus sensible, plus caractéristique et aussi compliqué de divers parallélismes, dans ce sonnet[2] :

Ils marchent devant moi, *ces yeux* pleins de lumières,
Qu'un Ange très savant a sans doute aimantés;
Ils marchent ces divins *frères* qui sont mes *frères*,
Secouant dans *mes yeux* leurs feux diamantés.

Me sauvant *de tout* piège et *de tout* pêché grave,
Ils conduisent mes pas dans la route du Beau;
Ils sont mes serviteurs et *je suis leur esclave*;
Tout mon être obéit à ce vivant flambeau.

1. Edgar Poe :

Nous nous aimions d'un amour qui était plus que de l'amour,
Moi et mon Annabel Lee;
D'un amour que les séraphins ailés des cieux
Nous enviaient à elle et à moi....

(ANNABEL LEE.)

2. Edgar Poe :

Tu disparus. Seuls tes yeux restèrent;
Ils ne voulaient point s'en aller, ils ne s'en sont jamais allés;
Éclairant mon sentier solitaire jusque chez moi cette nuit-là....
Ils ne m'ont point, comme mes espérances, quitté depuis;
Ils me suivent, ils me guident à travers les années;
Ils sont mes serviteurs, bien que je sois leur esclave;
Leur office est d'illuminer et d'enflammer;
Mon devoir, d'être sauvé par leur brillante clarté
Et purifié en leur flamme électrique,
Et sanctifié en leur flamme élyséenne.
Ils remplissent mon âme de la beauté, qui est l'espérance,
Et sont, bien haut dans les cieux, les étoiles devant lesquelles je m'agenouille
En les tristes et silencieuses veilles de la nuit;
Tandis que même dans le plein éclat de midi
Je les vois encore, — deux Vénus doucement scintillantes
Que n'éteint pas le soleil.

(A HÉLÈNE.)

Les traductions de Poe citées dans ces notes sont de M. Lauvrière.

Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique
Qu'ont les cierges brûlant en plein jour; le soleil
Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique;

Ils célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil;
Vous marchez en chantant le Réveil de mon âme,
Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme!
(*Le Flambeau vivant*. 44)

Le retour irrégulier d'une formule toujours la même avec de légères variantes (dans une pièce imitée non plus cette fois de Poe, mais de Longfellow[1], *le Calumet de Paix*, 85, de 1860) :

Or Gitche Manitou, le Maître de la Vie....
Or Gitche Manitou, le maître de la Terre,... etc.
Dominant tout l'espace *et baigné de lumière....*
Il fumait droit, superbe, *et baigné de lumière....*
Le Puissant descendit *sur la verte prairie....*
Les guerriers se tenaient *sur la verte prairie....*

Même dans la rigoureuse symétrie des strophes de 5 vers où le 1er vers revient à la 5e place, cette influence a introduit un élément de variété. Le poète se rend compte qu'une absolue régularité a quelque chose de trop exact pour exprimer convenablement le flottement de la rêverie, et que ce coup de balancier qui vient tous les cinq vers invariablement frapper la pensée dans un moule identique n'est pas d'un bon effet. D'où l'introduction dans le refrain de variantes destinées à en atténuer la régularité et la monotonie, variantes qui ont en outre l'avantage de mettre le sens du refrain mieux en rapport avec le sens des derniers mots de la strophe, selon les prescriptions de Banville.

Le type de ce genre de pièces est *l'Irréparable* (55), ou *le Monstre* (Ép.), où la répétition est si irrégulière et si incomplète qu'il revient à la fin des strophes tantôt la totalité, tantôt une partie, qui peut se réduire à un mot seulement, du vers initial.

1. *The Song of Hiawatha*, 1855. Une autre pièce au moins, un sonnet, *le Guignon* (11), de 1855, est également imitée de Longfellow.

Il arrive d'ailleurs que les reprises irrégulières s'associent et s'entremêlent aux répétitions symétriques, comme dans *Lesbos* (Ép.) :

Laisse du vieux Platon se froncer l'œil austère;
Tu tires ton pardon de l'excès des baisers,
Reine du doux empire, aimable et noble terre,
Et des raffinements toujours inépuisés;
Laisse du vieux Platon se froncer l'œil austère.

Tu tires ton pardon de l'éternel martyre
Infligé sans relâche aux cœurs ambitieux,
Qu'attire loin de nous le radieux sourire
Entrevu vaguement au bord des autres cieux;
Tu tires ton pardon de l'éternel martyre!

Il reste à mentionner un ou deux essais isolés et plus ou moins heureux :

Le dessein curieux de la pièce 53, *le Beau Navire* : une première partie composée de 3 strophes, à la suite de laquelle la 1re strophe est répétée, puis développée en 2 autres strophes; ensuite la 2e strophe de la 1re partie est répétée à son tour et développée aussi en 2 strophes. Enfin la 3e strophe de la 1re partie est répétée en forme de conclusion, disposition peut-être inspirée vaguement par le bizarre poème dont font mention les traités de versification et qu'on appelle la *Glose* (?).

Le sonnet renversé *Bien loin d'ici* (99), où 7 vers sur 14 se terminent par un mot qui rime ou assone avec le mot essentiel du titre, *loin*, lequel exprime l'idée essentielle du poème.

* * *

Tous ces essais, très divers, sont inégalement heureux. Tels qu'ils sont, ils ne manquent pas d'intérêt. Ils pouvaient ouvrir une voie, des voies nouvelles. Baudelaire n'y a pas autrement persévéré. Les effets qu'il avait pressentis, d'au-

tres les ont repris, et souvent avec un tour de main plus habile, sinon avec autant d'originalité.

La strophe encadrée, par exemple, se retrouve assez souvent après lui. Hugo n'a pas dédaigné de s'en servir une fois, dans une *Chanson* des *Contemplations*[1], où les 2 premiers vers de 3 strophes de 6 vers se répètent à la 5e et à la 6e place. On la trouve chez Le Vavasseur[2] (mais non antérieurement aux pièces analogues de Baudelaire), dans *le Parnasse contemporain* de 1866, sous la signature d'Edmond Lepelletier[3], surtout chez Leconte de Lisle qui en fait un assez grand usage, très semblable à celui qu'en fait Baudelaire, ayant subi lui aussi une influence anglaise, celle de Burns. En 1852, dans les *Poèmes antiques*, on trouve déjà dans les pièces imitées de Burns[4], comme *Jane* (pièce XXIII), des refrains. On en trouve aussi dans *Bhagavat*, qui comportent de légères variantes. Mais dans les *Poèmes et Poésies* (1855), apparaît avec *la Chanson du Rouet* (imitée de Burns) la strophe encadrée où les 2 vers du commencement reviennent à la fin, le 2e-5e changeant à chaque strophe, tandis que le 1er-6e reste invariable, forme qui n'est pas dans Burns. Et plus tard Leconte de Lisle y reviendra plusieurs fois (*la Vérandah*, *la Chute des Étoiles*, POÈMES BARBARES; — *Dans le ciel clair*, *la Lampe du ciel*, POÈMES TRAGIQUES).

Mais, comme de juste, c'est surtout chez les disciples que l'on retrouve les effets de répétition et les reprises, régulières ou non, de mots ou de vers.

Chez Rollinat, mieux encore que chez Baudelaire, s'aperçoit la parenté de ces formes poétiques avec les poèmes à forme fixe. Son premier recueil, *les Névroses*, tout baudelairien,

1. *Contemplations*, II, 4. La pièce est sans date, comme toutes les pièces de ce second livre.
2. *Les Maisons de Bois* (*Poèmes rustiques*).
3. P. 223, dans une pièce intitulée *Léthé*, dont le titre est peut-être lui-même un souvenir de Baudelaire. (Cf. la pièce des *Épaves* : *le Léthé*.)
4. La traduction des *Poésies complètes* de Burns, par Léon de Wailly, avait paru en 1843.

contient, en compagnie d'une quantité de rondels, de ballades, de rondeaux, chants royaux, villanelles, etc., un bon nombre de ces strophes encadrées qu'il écrit avec infiniment moins d'inspiration et d'originalité que son maître, mais avec une dextérité, un métier supérieurs[1].

Verlaine, dans ses *Poèmes Saturniens*, son premier recueil également, écrit sous l'influence manifeste de Baudelaire[2], a repris, fondu et renouvelé plusieurs des procédés qui viennent d'être analysés, et il l'a fait avec une légèreté, une grâce et une sûreté qui manquaient au précurseur.

La pièce connue, *Soleils couchants*, avec ses mélancoliques reprises de vers et de rimes redoublées, fait penser à *Harmonie du soir*. — *Crépuscule du soir mystique*, court poème coupé à intervalles inégaux de vers refrains plus adroitement amenés, mieux fondus dans l'ensemble, que ceux de Baudelaire, rappelle les strophes encadrées de *Lesbos*, de *Mœsta et Errabunda* et des autres pièces du même type. — Dans *Promenade sentimentale*, qui est une sorte de berceuse où reviennent, comme des variations d'une mélodie, les mêmes mots, les mêmes assonances, en des vers presque semblables, Verlaine, évitant la raideur rythmique du refrain proprement dit, réalise avec plus d'aisance les effets que cherchait un peu péniblement Baudelaire. — *Sérénade* (en strophes de 4 vers), où les deux premières strophes sont reprises l'une au milieu, l'autre à la fin de la pièce, rappelle assez la disposition de *le Beau Navire*.

A ces détails, et à cent autres qu'il faudrait citer[3], on

1. Notamment, en ce qui concerne le rattachement du refrain au corps de la strophe; cf. *le Fantôme du crime*, *la Voix*, *le Chat*, *la Sauterelle*, *les Papillons*....

2. Baudelaire : *Épigraphe* des *Fleurs du Mal* :

> Lecteur paisible et bucolique,
> Sobre et naïf homme de bien,
> Jette ce livre *saturnien*....

3. Les reprises de mots, dans *Mon Rêve familier* (Pour elle seule...); dans *le Rossignol* (s'abattent...); dans *Nuit du Walpurgis classique* (Un jardin de

reconnaît les procédés et l'art de Baudelaire allégés et assouplis par un disciple déjà passé maître et qui d'ailleurs allait bientôt les abandonner pour se faire un art tout à fait à lui.

Lenôtre,... s'entrelacent...); — et les fortes assonances expressives :

> Et puis autour de trois livides prisonniers
> Qui vont pieds nus, deux cent vingt-cinq pertuisaniers
> En marche, et leurs *fers* droits, comme des *fers* de *herse*
> Luisent à contre- [illegible] *verse.*
>
> (*Effet de nuit.*)

Etc.. et

Je note aussi, pour mémoi [illegible] *nes saturniens*, un sonnet renversé inspiré sans doute par le [illegible] Baudelaire, *Bien loin d'ici* (99).

X

CONCLUSION

Il va sans dire que tout Baudelaire n'est pas dans cette étude. On n'y trouvera presque rien sur la qualité de ce qui fait le fond de sa poésie : idées, émotions, sentiments, pensée. Le style proprement dit n'est lui-même apprécié qu'accidentellement et d'une façon indirecte. Seul le versificateur est en question. Est-ce parce que nous l'avons étudié qu'il nous paraît des plus intéressants?

Comme rimeur il est médiocre, par défaut de souplesse syntaxique et plus encore par faiblesse d'invention verbale. Si l'on prenait à la lettre l' « axiome » de Th. Gautier, l'un de ses maîtres : « Celui qu'une pensée, fût-ce la plus complexe, une vision, fût-ce la plus apocalyptique, surprend sans mots pour la réaliser, celui-là n'est pas un écrivain[1] », Baudelaire serait à peine un poète.

Pourtant il a subi comme les autres la loi romantique de la rime richissime, mais, pour qu'il l'ait acceptée, il fallait qu'elle s'imposât de son temps bien irrésistiblement. Car elle le gênait, et pour lui obéir il lui a fallu s'imposer d'autre part de lourds sacrifices. De plus, foncièrement, c'était un indépendant, un indocile, et aussi un infatigable, un maladif chercheur de nouveauté; nous voulons, écrivait-il, et c'est sur ces vers que se ferment les *Fleurs du Mal* :

1. Bergerat, *Th. Gautier*, p. 117.

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu, pour trouver du *Nouveau*!

Il n'était pas homme à se contenter des formules reçues, surtout quand elles lui étaient incommodes.

Ce qu'il a cédé sur la rime, il a essayé de le reprendre du côté du rythme. Son ambition eût été d'assurer l'indépendance du poète à l'égard de la forme poétique, ou plutôt d'établir un rapport plus étroit entre ces deux éléments dont le premier est trop souvent assujetti au second : la pensée ou l'émotion, et le rythme. Cette tendance du vers romantique à se rapprocher de la prose par l'assouplissement de son rythme, signalée avec raison par divers métriciens[1], est plus marquée chez lui que chez tout autre. Il s'est aperçu un des premiers, sinon le premier, que « dans le genre appelé prose il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes[2] ». De là son effort pour briser, ployer, étirer, parfois atténuer le rythme, par l'enjambement au delà de l'hémistiche et au delà du vers, par l'essai de combinaisons métriques nouvelles.

Puis, autre caractère important, se rendant compte de ce que le rythme perdait ainsi en régularité, et par suite en netteté, il a tâché, soit réflexion, soit instinct, soit les deux, de le compenser en constituant dans le vers une harmonie intime, toute en accords et en rappels de sons. Il a été le premier à envelopper de ces résonnances délicates qui pénètrent l'âme la statue parnassienne, autour de laquelle il est plus habituel d'entendre un tapage éclatant de cuivre ou de bronze. Avec lui entrait déjà un peu dans la poésie contemporaine cette sorte de musique que son plus grand disciple réclamera plus tard « avant toute chose », « encore et toujours[3] ».

1. Becq de Fouquières, *Traité de versification*, p. 101. — Bourdon, *Expression des émotions*, etc., p. 333.
2. St. Mallarmé, dans Jules Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, p. 57.
3. Verlaine, *Art poétique*, dans Jadis et Naguère.

Par cette aspiration vers un art neuf et plus libre, il n'a pas échappé aux reproches de ceux qui, ayant d'ailleurs remarqué chez lui une certaine gaucherie de composition ou d'expression, lui dénièrent tout lyrisme en prétextant un ordinaire prosaïsme. Il a eu, et il a encore contre lui, l'habitude des oreilles pliées aux fortes cadences symétriques de l'alexandrin classico-romantique, qu'il manie du reste, à ses heures, aussi vigoureusement que quiconque. Mais cet alexandrin dominateur n'est peut-être pas la loi à jamais immuable du vers français. Les critiques qui lui ont voué un culte intransigeant pourraient se souvenir de la défaveur en laquelle il était tenu avant la Pléiade : « Quand un poète en usait, il avait soin d'écrire en tête de la pièce : *Vers alexandrins*, comme s'il eût craint que la cadence n'échappât aux lecteurs, ou pour faire comprendre que lui-même se servait de ce rythme inusité, non par inadvertance, mais consciemment. *On le jugeait prosaïque et impropre à la poésie lyrique*[1]. » On fera bien aussi de méditer ce que Ronsard disait au lecteur dans la Préface de sa *Franciade* : « Je te responds qu'il m'eust été cent fois plus aisé d'escrire mon œuvre en vers alexandrins qu'aux autres, d'autant qu'ils sont plus longs et par conséquent moins sujets, sans la honteuse conscience que j'ai *qu'ils sentent trop leur prose*[2] ».

Cela n'empêche pas Becq de Fouquières, suivi en cela par la plupart des métriciens, de considérer l'alexandrin comme le vers en soi, le seul qui s'accorde avec les lois physiologiques du langage, le seul qui corresponde à la durée normale d'une expiration !

Mais ceux qui dans un avenir plus ou moins éloigné réali-

1. Jasinski, *Histoire du Sonnet*, p. 99.

2. Rapprochez, en faisant les réserves nécessaires, ces lignes de M. J. Moréas : « On traite certains de mes vers de prose rythmée. Mais dans les recueils antiromantiques du temps, on faisait imprimer les alexandrins de V. Hugo comme si c'était de la prose. C'est l'éternelle histoire. Aujourd'hui on trouve cela tout naturel, et mes innovations semblent extravagantes. » (Dans J. Huret, *Enquête*, p. 77.)

seront et surtout feront accepter des rythmes plus souples et plus libres, un chant plus nuancé, se retourneront sans doute du côté des vers de Baudelaire, et pourront peut-être trouver quelques indications dans ses intermittences de « prosaïsme ». Des indications surtout, car Baudelaire, bien qu'artiste supérieur, n'est pourtant pas le créateur d'une métrique nouvelle. L'eût-il trouvée, qu'il lui eût manqué pour l'imposer beaucoup de choses, entre autres la puissance, la fécondité, l'ampleur, même la dextérité et le tour de main; mais il a eu d'intéressantes intuitions, des pressentiments, des conceptions qui ont pu suggérer des tentatives originales et qui pourront en suggérer encore.

Vu
le 8 août 1906,
Le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer :
Le Vice-Recteur
de l'Académie de Paris.
Pour le Vice-Recteur,
l'Inspecteur de l'Académie,
LANIER.

BIBLIOGRAPHIE

On s'est servi pour cette étude du texte de l'édition dite définitive des *Fleurs du Mal* (t. I de l'Édition des *Œuvres complètes*, Michel Lévy, 1868), en tenant compte des fautes qu'il renferme, notamment de celles qui sont signalées par le Prince Ouroussoff[1]. — Le numérotage des pièces dans cette étude est celui de cette édition.

La première édition des *Fleurs du Mal* est de 1857; elle contient 100 pièces, dont 18 avaient paru auparavant dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1855. — La 2e édition, diminuée des 6 pièces condamnées et augmentée de 35 nouvelles, est de 1861. — Les 6 pièces condamnées reparurent avec 11 autres dans *les Épaves* (Amsterdam, 1866), rééditées par Lemerre en 1890.

[Nous renvoyons pour la date de publication de chaque poème en particulier dans différents périodiques aux ouvrages cités plus bas, de *Crépet*, de *Cousin* et *de Lovenjoul*, de *de la Fizelière* et *Decaux*.]

OUVRAGES CONSULTÉS :

I. — OUVRAGES RELATIFS A BAUDELAIRE

Asselineau. *Baudelaire, sa vie et son œuvre*, 1869.

Banville (Théodore de). *Mes Souvenirs*, 1882.

Bourget (Paul). *Essais de Psychologie contemporaine*, 1883.

Brunetière. *Baudelaire*, A propos de la publication des *Œuvres posthumes* (*Questions de critique*, 1889); — *la Statue de Baudelaire* (*Revue des Deux Mondes*, 1892).

1. *Le Tombeau de Ch. Baudelaire*, gr. in-8, 1896. — Cf. plus bas.

CHAMPFLEURY. *Souvenirs et portraits de jeunesse*, 1872.

CHARAVAY. *Alfred de Vigny et Charles Baudelaire*, 1879.

COUSIN et DE LOVENJOUL. *Charles Baudelaire, souvenirs, correspondance, bibliographie*, 1872.

CORDIER (H.). *Notice sur Ch. Baudelaire* (Bulletin du Bibliophile, 1900).

CRÉPET. *Charles Baudelaire, Œuvres posthumes et Correspondance inédite*, avec *Notice biographique*, 1887.

DUCAMP (MAXIME). *Souvenirs littéraires*, 1882-83.

FIZELIÈRE (DE LA) et DECAUX. *Essais de bibliographie contemporaine : Charles Baudelaire*, 1868.

FRANCE (ANATOLE). *La Vie littéraire*, t. III, 1891.

GAUTIER (THÉOPHILE). *Notice sur Charles Baudelaire* (en tête du 1er volume des *Œuvres complètes*), 1868; — *Rapport sur les progrès de la poésie française*, 1868.

GOURMONT (REMY DE). *Promenades littéraires*, 1re série, 1904; — et 2e série, 1906.

LAUVRIÈRE. *Edgar Poe, sa vie et son œuvre*, 1904.

LECONTE DE LISLE. *Baudelaire*, à propos de la 2e édition des *Fleurs du Mal* (Revue Européenne, 1861; — Reproduit dans *Derniers poèmes*).

LEMAITRE (JULES). *Les Contemporains*, t. IV, 1889.

LEVALLOIS (JULES). *Mémoires d'un critique*, 1896.

LORÉDAN-LARCHEY. *Fragments de souvenirs* (Bulletin du Bibliophile, 1901).

OUROUSSOFF (PRINCE), et divers. *Le Tombeau de Ch. Baudelaire... précédé d'une étude sur les textes des Fleurs du Mal, avec commentaire et variantes, suivi d'œuvres posthumes interdites ou inédites*, 1896.

SCHERER. *Études de Littérature contemporaine*, t. IV, 1869 (à propos de la publication des *Œuvres complètes*, avec la *Notice* de Th. Gautier); — t. VIII (*Baudelaire et le Baudelairisme*), 1882.

SPOELBERCH DE LOVENJOUL. *Lundis d'un chercheur*, 1894.

SPRONCK. *Les Artistes littéraires*, 1889.

II. — ŒUVRES DE DIVERS POÈTES, MAITRES, DISCIPLES, CONTEMPORAINS DE BAUDELAIRE

BANVILLE (TH. DE). *Les Cariatides*, 1842; — *les Stalactites*, 1846; — *Odes funambulesques*, 1857; — *Odelettes*, 1856; — *les Exilés*, 1866.

BOUILHET (LOUIS). *Melaenis*, 1851; — *Festons et Astragales*, 1859.

DUPONT (PIERRE). *Les Paysans*, 1846; — *Chansons*, 1851.

GAUTIER (THÉOPHILE). *Poésies*, 1830; — *Albertus*, 1833; — *la Comédie de la Mort*, 1838; — *España*, 1845; — *Émaux et Camées*, 1852.

HUGO (VICTOR). *Odes et Ballades*, 1822-1828; — *les Orientales*, 1829; — *les Feuilles d'Automne*, 1831; — *les Chants du Crépuscule*, 1835; — *les Voix intérieures*, 1837; — *les Rayons et les Ombres*, 1840; — *les Châtiments*, 1852; — *les Contemplations*, 1856; — *la Légende des Siècles* (1re partie), 1859.

LECONTE DE LISLE. *Poèmes antiques*, 1852; — *Poèmes et poésies*, 1855; — *Poésies complètes*, 1858.

LE VAVASSEUR. *Poésies fugitives*, 1846; — *Dix mois de révolution, sylves politiques*, 1849; — *Farces et Moralités*, 1850.

MUSSET (ALFRED DE). *Poésies*, 1830; — *Un spectacle dans un fauteuil*, 1832; — *Rolla*, 1833; — *les Nuits*, 1835-37.

Parnasse contemporain (*Le*), 1866 et 1869.

POE (EDGAR). *Poésies complètes*, trad. Gabriel Mourey, 1889.

Poètes de l'amour (*Les*). Recueillis par Julien Lemer, 1850.

Poètes français (*Anthologie des*), Lemerre, 1887-88.

Poètes français (*Recueil des*), par Eug. Crépet, 1861-62.

PRAROND (ERNEST). *Fables*, 1847; — *Paroles sans musique*, 1855.

ROLLINAT. *Les Névroses*, 1883.

SAINTE-BEUVE. *Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, 1829; — *Consolations*, 1830; — *Pensées d'Août*, 1837.

SOULARY (JOSÉPHIN). *Les Éphémères*, 1846; — 2e série, 1857; — *Sonnets humoristiques*, 1859.

VERLAINE (PAUL). *Poèmes saturniens*, 1866.

III. — OUVRAGES SUR LA VERSIFICATION ET LA MÉTRIQUE EN GÉNÉRAL

ASSELINEAU. *Histoire du Sonnet*, 1855.

AUBERTIN. *La Versification française et ses nouveaux théoriciens*, 1898.

BANVILLE (THÉODORE DE). *Petit traité de Poésie française*, 1872.

BEAUNIER. *La poésie nouvelle*, 1902.

BECQ DE FOUQUIÈRES. *Traité général de versification française*, 1879.

BELLANGER (ABBÉ). *Études historiques et philologiques sur la rime française*, 1876.

BENLOEW. *Rythmes français et rythmes latins*, 1862.

BOSCHOT. *La Réforme de la prosodie* (Rev. de Paris, 15 août 1901).

BOURDON. *L'expression des émotions et des tendances dans le langage*, 1892.

BRAUNSCHWIG. *Le sentiment du beau et le sentiment poétique, essai sur l'esthétique du vers français*, 1904.

CASTIL-BLAZE. *L'art des vers lyriques*, 1857.

COLLETET. *Traité du Sonnet*, 1658.

COMBARIEU. *Rapports de la poésie et de la musique*, 1893.

DUCONDUT. *Examen critique de la versification française, classique et romantique*, 1863.

EDELESTAND DU MÉRIL. *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, 1841.

EICHTAL (D'). *Du rythme dans la versification française*, 1892.

GOURMONT (REMY DE). *Esthétique de la langue française*, 1899.

GRAMMONT (MAURICE). *Études sur le vers français* (Revue des langues romanes, 1903 et 1904).

GRAMONT (DE). *Les vers français et leur prosodie*, 1874.

GREIN. *Studien über den Reim bei Th. de Banville*, Kiel, 1903.

GUYAU. *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884.

HURET (JULES). *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891.

JASINSKI. *Histoire du Sonnet*, 1904.

LANDAIS (NAPOLÉON) et BARRÉ. *Dictionnaire des rimes françaises*, 2e édit. 1853.

LE GOFFIC et THIEULIN. *Nouveau traité de versification française*, 1897.

MORICE (CHARLES). *La littérature de tout à l'heure*, 1889; — *Verlaine, l'homme et l'œuvre*, 1888.

PIERSON. *Métrique naturelle du langage*, 1883.

QUICHERAT. *Traité de versification française*, 2e édit. 1850.

QUITTARD. *Dictionnaire des rimes*, Garnier, s. d.

RICHELET. *Dictionnaire des rimes, retouché en 1751 par Berthelin*, nouvelle édit., an VII de la République.

SOUZA (ROBERT DE). *Le rythme poétique*, 1892.

TÉNINT (WILHELM). *Prosodie de l'école moderne*, 1844.

TISSEUR (CLAIR). *Modestes observations sur l'art de versifier*, 1893.

VAGANAY. *Le sonnet en Italie et en France au XVIe siècle*, 1902.

VEYRIÈRES (DE). *Monographie du Sonnet*, 1869.

TABLE DES MATIÈRES

1182-06. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 11-06.



